UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00333170 9

ATTILIO SCHIAPARELLI

LEONARDO
RITRATTISTA

FRATELLI TREVES, EDITORI — MILANO

LEONARDO RITRATTISTA.

ATTILIO SCHIAPARELLI

LEONARDO
RITRATTISTA

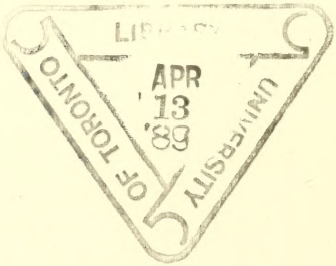
Con 40 illustrazioni.

MILANO
FRATELLI TREVES, EDITORI
1921

Secondo migliaio.

PROPRIETÀ LETTERARIA.

I diritti di riproduzione e di traduzione sono riservati per tutti i paesi, compresi la Svezia, la Norvegia e l'Olanda.



Milano, Tip. Treves.

AVVERTENZA.

La lettura del libro Leonardo e i disfattisti suoi, *dove Luca Beltrami si oppone validamente all'andazzo, ormai troppo invalso, di sottrarre a Leonardo il maggior numero possibile di opere pittoriche e dove, pur tra le asprezze di un'ardente polemica, egli propugna i principî della critica più oculata e più sana, mi ha indotto ad approfondire ed a concretare alcune idee che nutrivo da tempo sui ritratti vinciani, idee che si accordano, quanto all'indirizzo generale, con quelle dell'illustre architetto milanese. Tutti sanno che di sette opere di tal genere un tempo attribuite a Leonardo o per tradizione o dietro il giudizio di autorevoli scrittori d'arte, non meno di sei oggi gli vengono nettamente contestate. Rivendicare ancora una volta al maestro la paternità di tali opere con argomenti in molta parte nuovi, è il fine cui mirano anzitutto le pagine seguenti. In esse procuro inoltre di stabilire su*

basi più solide e con un'approssimazione maggiore che non si sia fatto fin qui, il tempo a cui taluno di quei ritratti risale; dimostro che il profilo femminile della Pinacoteca Ambrosiana riproduce — come felicemente intuì il Bertoni — le sembianze di Anna Sforza, figlia di Galeazzo Maria, sorella di Gian Galeazzo, nipote di Lodovico il Moro duchi di Milano; espongo infine certe mie particolari vedute sulla genesi della Gioconda. Le fatte indagini mi portano altresì a lumeggiare un lato singolare dell'attività del maestro su cui nessuno finora aveva fermato l'attenzione; mi portano cioè a considerare Leonardo quale pittore arcaizzante e seguace, quanto alla forma esteriore, delle vecchie tradizioni artistiche lombarde.

Dei ritratti del Vinci ho studiato quelli soltanto ch'egli ebbe a dipingere, non quelli che furon da lui eseguiti a disegno, eccezion fatta dei pochissimi che stanno in istretta relazione coi primi. Ho poi limitato le mie ricerche ai ritratti che tuttora si conservano, tacendo degli altri oggi perduti o smarriti, di cui non si ha notizia che da scrittori e documenti.

Fig. 1. - Leonardo, La *Dama dal Ginepro (Ginevra Benci)*.
(Vienna, Galleria Lichtenstein).

I. — LA DAMA DAL GINEPRO.

(Ginevra Benci).

Il primo ritratto di Leonardo di cui si ha notizia è quello della Ginevra Benci, del quale il Vasari fa un cenno fuggevole, ma l'Anonimo Gaddiano parla un po' più distesamente là dove dice che Leonardo « ritrasse in Firenze dal naturale la Ginevra d'Amerigo Benci, la quale tanto bene, [che] più che non il ritratto ma la propria Ginevra pareva ». L'Anonimo a sua volta non fa che parafrasare il Libro di Antonio Billi, secondo il quale Leonardo « ritrasse la Ginevra d'Amerigo Benci tanto bene finita che ella propria non era altrimenti ».

L'opera si riteneva perduta, quando il Bode credette di averla rintracciata in un ritratto di giovane donna da lui e dal Waagen attribuito a Leonardo, che nella seconda metà del secolo scorso entrò a far parte della raccolta Lichten-

stein di Vienna (fig. 1). Le ragioni che il Bode addusse a sostegno della sua tesi sono di molto peso [1] e anche recentemente furono ribadite in modo persuasivo da Luca Beltrami. [2] Pure esse non riuscirono a vincere lo scetticismo di molti critici. Ancora un anno fa il Poggi nel suo dotto commento alla vita di Leonardo del Vasari ebbe a dire che il ritratto vinciano della Benci « è perduto, sebbene taluno abbia creduto riconoscerlo in un quadro della raccolta Lichtenstein di Vienna »; e più sotto aggiunse a proposito di questo quadro: « escludendo il ritratto dal numero delle opere di Leonardo, non mi pare probabile altra attribuzione che quella generica della scuola del Verrocchio, almeno finchè non sia meglio conosciuta la produzione di Lorenzo di Credi ». Così stando le cose io intendo di riprendere in esame la questione per vedere se, esponendo ancora una volta e in modo apodittico gli argomenti stessi del Bode con l'aggiunta di qualche nuova considerazione, non mi riuscisse di persuadere gli

[1] Le espose la prima volta in *Jahrbuch d. konigl. preuss. Kunstsamml.*, 1882, p. 260 e seg. Vi tornò poi sopra in *Zeitschrift f. bild. Kunst*, 1903, p. 274, e anche recentemente in *Jahrbuch d. konigl. preuss. Kunstsamml.*, 1915, p. 203.

[2] *Leonardo e i disfattisti suoi* (sotto il pseudonimo di POLIFILO), Milano, Treves, 1919, pag. 89 e seg.

Fig. 2. - La *tavola Pucci*.
(Dalla *Zeitschrift f. bild. Kunst*).

oppositori di una verità che allo stato attuale degli studi mi sembra difficilmente oppugnabile.

Non starò a descrivere il dipinto della raccolta Lichtenstein, cosa già fatta da molti. Dirò piuttosto come tutti si accordino nel riconoscere che è opera d'arte di grande valore proveniente dal circolo artistico del Verrocchio. Esso dovrebbe dunque verosimilmente appartenere al Verrocchio stesso o ad uno dei suoi due più eminenti scolari, Leonardo e Lorenzo di Credi, poichè, dato il suo pregio, riesce difficile credere che sia opera di un discepolo oscuro. Ora se si deve assegnare a Lorenzo la imitazione che del ritratto Lichtenstein esisteva fino a qualche anno fa in casa Pucci a Firenze (fig. 2), come vuole il Berenson, [1] si esclude con ciò stesso che Lorenzo sia autore dell'originale. Ma se anche il quadro Pucci anzichè al Di Credi fosse da attribuire alla sua scuola, [2] non mancano ritratti femminili di questo maestro da confrontare col nostro, quello per esempio esistente nella galleria di Forlì (fig. 3) e l'altro

[1] *The florentine painters of the Renaissance*, 1908, p. 131. Si tratta in realtà di un'imitazione assai libera, che dal modello si limita a desumere, come vedremo, la composizione in genere e qualche particolare caratteristico.

[2] Ora il Bode vi scorge lo stile del Sogliani (vedi *Jahrbuch d. konigl. preuss. Kunstsamml.*, 1915, p. 203).

della collezione Kahn di New York.[1] Nessuno vorrà negare ch'essi siano attraenti e pieni di grazia, ma quanto appaiono insignificanti e inespressivi al paragone! Lorenzo di Credi non era evidentemente da tanto da poter eseguire un ritratto della forza di quello della raccolta Lichtenstein, e se esiste qualche figura di lui, per esempio la Vergine della piccola Annunciazione degli Uffizi, che gli somiglia nei tratti del viso, questo non vuol già dire che Lorenzo sia l'autore di entrambi come pensa Adolfo Venturi,[2] ma soltanto che prese quel ritratto a modello del proprio lavoro.

Quanto al Verrocchio, artista di merito insigne e ben degno di disputare a Leonardo la paternità del nostro dipinto, egli fu soprattutto uno scultore che da scultore intese la pittura in generale e quella di paese in particolare. Si veda come tratta il paesaggio nel Battesimo di Cristo, la sola opera pittorica sicura che abbiamo di lui (fig. 4). Al primo piano poche rupi a strati che paion tagliate coll'ascia, simili ad altre che si vedono nei dipinti della vecchia scuola fiorentina, e un palmizio isolato che sta da solo ad indicare, al

[1] Quest'ultimo è riprodotto nell'opera su Leonardo di Osvald Sirén, Londra, 1916, p. 24.

[2] *Storia dell'arte italiana*, vol. VII, parte I, p. 799.

Fig. 3. - Lorenzo di Credi, Ritratto di dama.
(Museo di Forlì).

modo sintetico degli scultori, il carattere tropicale della contrada e della vegetazione, e che, per la fattura precisa ma alquanto sommaria, piuttosto che dipinto si direbbe fuso nel bronzo. Con la schematica, rude esecuzione del primo piano contrasta quella del fondo dalle lontananze evanescenti, dove un largo fiume scorre placido fra montagne dalle falde boscose. Vuole il Bode che, come l'angelo di profilo del medesimo quadro, sia di Leonardo anche questo fondo di paese così finemente eseguito; e certo, oltre che esso non si armonizza, come abbiam detto, col primo piano, pel suo carattere specificamente pittorico vi si riconosce piuttosto lo spirito del discepolo da Vinci che quello del suo maestro. La stessa cosa e a maggior ragione va detta del ritratto Lichtenstein, il cui fondo, per la sottile poesia che emana dall'acque tranquille a specchio degli alberi circostanti, per la diligenza e la finezza tutta leonardesca con cui sono rese le foglioline aghiformi del ginepro, sembra rivelare prima la mano di un pittore poeta qual era Leonardo che quella di un forte artefice popolano come il Verrocchio. Un altro caratteristico tratto vinciano del nostro dipinto è il lievissimo rigonfiamento che si nota nel muscolo mascellare lungo il profilo

della guancia sinistra. Un simile rigonfiamento, che non compare mai nelle opere del Verrocchio, si scorge invece anche nel volto della Gioconda e può esser annoverato fra i segni rivelatori di Leonardo.

Prima di chiudere l'esame del ritratto vorrei ribattere l'obbiezione di coloro che lo negano al maestro da Vinci perchè sembra loro non abbastanza ricco di vita interiore. Essi hanno ragione se intendono con ciò che la donna, rappresentata in un momento di assoluta calma spirituale, non manifesta nessun sentimento particolare; ma hanno torto se voglion dire che il suo volto manca d'espressione: da quegli occhi intenti e sicuri, da quelle labbra chiuse e ferme traspare anzi un'intelligenza pronta, un'indole energica e risoluta. Quel viso non è inespressivo, è soltanto impassibile. Forse l'immobilità dei lineamenti era un tratto caratteristico della donna, e l'aver saputo rendere questo tratto in modo efficace senza togliere alla fisonomia l'aspetto intelligente e volontario che pur le era proprio, avrà costituito uno dei meriti principali dell'artista agli occhi de' suoi concittadini. Simili raffinatezze d'indagine psicologica prima d'allora non s'eran mai viste a Firenze in un ritratto, ed è naturale che esse piuttosto

Fig. 4. - Verrocchio, Il *Battesimo di Cristo.*
(Firenze, Galleria dell'Accademia).

che al Verrocchio facciano pensare a Leonardo, al quale anche richiama l'aria di distinzione aristocratica della figura, ben diversa dall'aspetto umilmente borghigiano che scorgiamo in quelle di altri maestri fiorentini del tempo, il Verrocchio non escluso.[1] Tutto sommato l'impressione che il ritratto fa sopra di noi anche dopo tanti secoli, è che dovesse riuscire assai somigliante, al qual proposito non è fuor di luogo ricordare come fra i pregi del ritratto della Benci dipinto da Leonardo, quello della somiglianza sia il solo che il Billi e l'Anonimo mettono in particolare rilievo.

Fu già notato dal Thiis[2] e dal Beltrami che il volto largo e breve della dama, dalle labbra sottili, dagli zigomi distanti fra loro, dagli occhi allungati e come socchiusi, ha qualche cosa di esotico e di raro.[3] Non ho alcun motivo per sospettare di illegittimità la nascita della nostra gentildonna. Debbo tuttavia osservare come a

[1] Il suo busto femminile del Bargello, tanto giustamente celebrato per la bellezza delle mani, ci mette sott'occhio un volto di donna non molto diverso da quello del quadro Lichtenstein, ma assai meno fine ed espressivo (fig. 5).

[2] *Leonardo da Vinci. The florentine years of Leonardo and Verrocchio,* p. 108.

[3] A torto però il Thiis lo crede di tipo slavo. Esso è invece di tipo mongolico, come ha ben visto il Beltrami.

suoi tempi fosse uso comune delle buone casate fiorentine tenere al proprio servizio delle schiave tartare comperate sui mercati della Tana alle foci del Don. Frequenti erano le unioni dei cittadini con codeste schiave e s'infiltrava così nelle migliori famiglie qualche goccia di sangue mongolico, che poteva poi eventualmente rivelarsi nell'aspetto dei discendenti anche dopo varie generazioni. Se tale fosse il caso della nostra dama, ci spiegheremmo il tipo delle sue fattezze e perchè il suo volto appaia così immobile, essendo, come è noto, l'impassibilità abituale uno dei tratti caratteristici delle fisionomie di razza mongolica. Ora nessuno vorrà negare che questo studio attento del vero, questa riproduzione fedele di un volto diverso dai soliti, sia perfettamente conforme al genio del maestro da Vinci, indagatore sagace ed appassionato dei più vari aspetti dell'umana natura.

L'insieme delle esposte considerazioni induce dunque a ritenere come assai probabile che il ritratto della raccolta Lichtenstein sia opera di Leonardo piuttostochè del Verrocchio; probabilità che si muterebbe in certezza quando ci riuscisse di provare che la dama rappresentata è realmente la figlia di Amerigo Benci, di cui parlano il Billi, l'Anonimo e il Vasari.

★

Che Leonardo, come ho detto da principio, abbia dipinto il ritratto di Ginevra Benci sappiamo, prima che da altri e, oserei dire, in modo superiore a ogni dubbio, dal Libro del Billi. È questa una testimonianza ben autorevole nel nostro caso, perchè il Libro fu composto tra il 1516 e il 1530,[1] in un tempo cioè in cui la memoria di Leonardo e delle opere sue era certamente ancora assai viva in Firenze. Del ritratto della Benci non si aveva ormai più contezza quando nella seconda metà del secolo scorso entrò a far parte della raccolta Lichtenstein il ritratto di giovane donna fiorentina che forma oggetto del nostro studio. Osservandolo il nome di Ginevra viene spontaneamente alle labbra, dacchè il pallido volto della dama risalta sul fondo verdecupo di un cespuglio di ginepro, simbolo evidente di un tal nome. Sul rovescio della tavola è dipinto a chiaroscuro un serto di fronde di lauro, di palma e di ginepro (fig. 6). Che la palma ed il lauro simboleggino le doti morali e intellettuali della gentildonna

[1] Vedi sul Libro del Billi lo scritto di C. v. Fabriczy in *Arch. stor. it.*, 1891.

s'intende agevolmente; ma qual significato avrebbe tra loro il ginepro se non alludesse al nome di lei? [1] Ritengo dunque per dimostrato che la persona rappresentata si chiamava Ginevra.

L'idea poi che codesta Ginevra sia da identificare colla figlia d'Amerigo Benci ci vien suggerita dal già menzionato ritratto di casa Pucci, il quale, pur rappresentando una donna diversa, imita dal quadro Lichtenstein il cespuglio di ginepro che fa da sfondo alla figura. Durante il Cinquecento un proprietario della tavola Pucci vi appose a tergo l'iscrizione *Ginevra d'Americho Benci,* forse perchè, sapendo in confuso della relazione esistente fra essa e il quadro Lichtenstein, la riteneva una copia esatta di questo quadro. Se mal non ci apponiamo l'indicazione della scritta va dunque riferita all'originale della raccolta Lichtenstein e ci assicura che in esso è figurata la Benci.[2] D'altra opinione

[1] Il Thiis (*op. cit.*, p. 108) sospetta che invece di ginepro possa trattarsi di una specie di abete. Ma, lasciando stare che quest'albero non cresce a cespugli, si domanda che cosa starebbe a significare qui l'abete fra il lauro e la palma.

[2] Che l'autore della tavola Pucci abbia inteso di rappresentare nello sfondo un ginepro è provato dall'evidente derivazione di questo particolare dal quadro Lichtenstein e dal nome di Ginevra scritto a tergo della tavola stessa. Convien dire peraltro che quel folto di arboscelli somiglia ben poco ad un ginepro. Io spiego la cosa così: probabilmente il modesto pittore imi-

Fig. 5. - Verrocchio, Busto di dama.
(Firenze, Museo del Bargello).

Fig. 6. - Serto di fronde dipinto a tergo della *tavola Pucci*. (Dal *Thiis*).

è invece Osvaldo Sirén, [1] il quale crede bensì che il quadro Lichtenstein sia di Leonardo, ma non che rappresenti Ginevra Benci. Secondo il Sirén costei era effigiata in un altro originale

tava l'opera di Leonardo a memoria; e non avendo sotto mano un ginepro da copiare, si contentò di riprodurre un qualsiasi arbusto di conifera che ne facesse alla meglio le veci.

[1] *Op. cit.*, p. 24.

di Leonardo oggi perduto, di cui tuttavia ci resterebbe una copia fedele nella tavola Pucci. Senonchè riesce difficile ammettere che il nostro artista — il quale per l'accuratezza estrema e per l'aspirazione stessa a far cosa perfetta lavorava lentamente — abbia nel medesimo periodo di tempo eseguito i ritratti di due Ginevre diverse, tanto più che questo nome, se non era raro a Firenze, non era neppur comunissimo. Il vero è che la tavola Pucci imita sì un ritratto di Leonardo nella composizione generale, ma non ne riproduce le sembianze.

Fra i ritratti Lichtenstein e Pucci corre oggi una differenza assai notevole: mentre il secondo ha le mani, il primo ne è privo. Però il rapporto fra l'altezza e la larghezza del quadro Lichtenstein, insolito in un ritratto, e il fatto che il serto di ramoscelli dipinto sul suo rovescio è mutilo nella parte inferiore, ci fanno certi che questo quadro in tempo imprecisabile fu segato in basso così da venire di molto accorciato. In tale occasione dovettero andar perdute le mani. D'altra parte tra le mani del ritratto Pucci e uno studio di mani di Leonardo che conservasi a Windsor (fig. 7) v'è una tale analogia di atteggiamento e di forma da far legittimamente supporre che le prime siano imitate

Fig. 7. - Leonardo, Studio di mani.
(Biblioteca di Windsor).

da un quadro originale di Leonardo — verosimilmente esso pure un ritratto — pel quale il disegno di Windsor dovette essere uno studio preparatorio. Ora, data la relazione esistente fra i ritratti Pucci e Lichtenstein, vien fatto naturalmente di pensare che il quadro di Leonardo in discorso sia precisamente il dipinto Lichtenstein. Se così è, dobbiamo credere che, conforme al disegno di Windsor, la nostra Ginevra tenesse le mani incrociate sul grembo e recasse nella destra un fiore, idea che sarà stata suggerita all'artista dal busto del Verrocchio oggi al Bargello (fig. 5). Alla sua volta la posa della nostra gentildonna, oltrechè nel dipinto Pucci, si vede imitata da Lorenzo di Credi nella Dama del Museo di Forlì (fig. 3).

Un'ultima osservazione varrà a confermare sempre meglio la nostra tesi. La dama effigiata nel quadro Lichtenstein dimostra press'a poco vent'anni, e vent'anni appunto contava la Benci nel 1479, [1] data alla quale possiamo approssimativamente assegnare il dipinto, eseguito da Leonardo quando, pur avendo già lasciato la bottega del Verrocchio, subiva tuttora l'influenza diretta di questo maestro.

[1] Per le notizie biografiche della Benci vedi C. Carnesecchi in *Rivista d'Arte*, VI, 1909, p. 281.

II. — I DUCHI DI MILANO.

Da una lettera di Lodovico il Moro a Marchesino Stanga in data del 29 giugno 1497 e dalle testimonianze del Vasari e del Lomazzo sappiamo con certezza che i ritratti di Lodovico e Beatrice, collocati coi figli ai piedi della grande Crocifissione di Donato da Montorfano nel refettorio delle Grazie, erano opera di Leonardo da Vinci [1] (fig. 8, 9, 10).

[1] Nella lettera Lodovico invita lo Stanga a « solicitare Leonardo Fiorentino perchè finischa l'opera del Refittorio delle gratie principiata, per attendere poi ad l'altra fazada d'esso Refitorio, et se faciano con lui li capituli sottoscripti de mane sua che lo obligano ad finirlo in quello tempo se conuenerà con lui ». La lettera fu pubblicata per la prima volta da Cesare Cantù (*Arch. stor. lomb.*, I, 1874, p. 484).

Il Vasari dice che Leonardo nel « refettorio, mentre che lavorava il Cenacolo, nella testa dov'è una Passione di maniera vecchia ritrasse il detto Lodovico con Massimiliano suo primogenito, e dall'altra parte la duchessa Beatrice con Francesco

Nelle condizioni odierne della pittura riesce difficile dire con sicurezza con quale tecnica essi fossero eseguiti. Il Cavenaghi — se il suo pensiero ci fu esattamente tramandato — li credeva fatti a tempera forte come il Cenacolo che sta loro di fronte.[1] Invece il pittore Oreste Silvestri, successo al Cavenaghi nella sorveglianza tecnica del Cenacolo, li ritiene condotti ad olio fondandosi sul fatto che i resti della superficie colorata non presentano lo stesso aspetto nei due dipinti, e che la superficie stessa ha subìto una rovina ben più completa nei nostri ritratti che nella Cena. Comunque è certo che Leonardo si valse per questo lavoro di una tecnica tutta sua propria, affatto diversa dall'affresco, e che lo eseguì direttamente sul muro senza predisporvi preparazione alcuna. La conseguenza fu che col tempo la superficie colorata si staccò quasi completamente, e a ricordo della pittura non rimasero che i contorni delle figure, in parte del resto anch'essi ca-

altro suo figliuolo, che poi furono amendue duchi di Milano; che sono ritratti divinamente ».

Il Lomazzo fa menzione del ritratto del Moro « di mano del Vinci nel refettorio delle Gratie di Milano, dove si vede anco il ritratto di Beatrice sua moglie, tutti due ginocchioni con gli figli davanti ». *Trattato della pittura* ecc., Milano, 1585, p. 433.

[1] Vedi il *Marzocco* del 6 dicembre 1908.

duti.[1] Oggi restano abbastanza integri soltanto quelli di Lodovico e del figlio Francesco, mentre sono perduti il volto di Beatrice e tutta la parte superiore di Massimiliano. Ridotte in tali condizioni non fa meraviglia che queste povere larve sfuggano all'attenzione dei più fra coloro che visitano il Cenacolo, interamente assorti come sono nella contemplazione del capolavoro che non ammette confronti. Per lo stesso motivo anche i critici e i biografi di Leonardo sogliono accennarvi di sfuggita,[2] sebbene si tratti di un'opera indiscutibile del maestro, e tale, malgrado il suo stato di com-

[1] Il prof. Carotti (*Le opere di Leonardo, Bramante e Raffaello,* Milano, 1905, p. 52) ritenne che il contorno delle figure fosse ripassato con tinte bigie, grossolane ed opache. A me invece sembra l'originario per le seguenti ragioni: 1.° È del medesimo genere di quello che delimita le contigue figure del Montorfano. 2.° È segnato con sicurezza nello stile del tempo. 3.° In qualche punto, come nella testa del piccolo Francesco, si allontana vantaggiosamente dalla primitiva traccia punteggiata che indica il trasporto del disegno dal cartone alla parete: esso va dunque ritenuto una correzione di questo disegno fatta dall'autore stesso. 4.° Infine i numerosi pentimenti che la caduta del colore ha messo in luce nella testa di Beatrice (rifatta due volte) sono delimitati nel medesimo modo che il profilo definitivamente adottato. Se il contorno si è conservato meglio che la restante superficie colorata, è perchè fu eseguito con tecnica diversa e più resistente.

[2] Se ne occupò peraltro di proposito, oltre al Bossi, il Malaguzzi Valeri in *La Corte di Ludovico il Moro,* II, p. 536 e seg.

Fig. 8. - Leonardo, *Lodovico Sforza* col figlio *Massimiliano* e il *paggetto moro*.
(Milano, Refettorio delle Grazie).

Fig. 9. - Leonardo, *Beatrice d'Este* col figlio *Francesco.*
(Milano, Refettorio delle Grazie).

pleta rovina, da destare tuttora non piccolo interesse.

A dimostrare quanto poca attenzione si sia fatta fin qui a quest'opera vinciana basta il fatto che nessun critico fino ad oggi sembra essersi accorto che le figure che essa ci presenta sono cinque e non quattro come riferiscono il Vasari e il Lomazzo. La caduta del colore infatti ci permette ora di constatare che in origine davanti a Lodovico e alla sinistra di Massimiliano stava in piedi un paggetto moro, dal mantello negligentemente gettato sulla spalla, dalla zazzera riccioluta coperta di una berretta color porpora, dal volto intelligente ed energico (fig. 8 e 11). [1] Questo piccolo moro, simbolo evidente del duca, dovette andar soppresso durante i lavori, poichè nè il Vasari, nè il Lomazzo ne fanno menzione. Pur tra il confuso intrecciarsi delle linee e sovrapporsi delle macchie mi pare di scorgere che Ludovico dapprima appoggiasse alle spalle di lui le mani che, dopo la sua soppressione, abbassò sugli omeri del figlio.

Ho detto che questa pittura murale è opera indiscutibile del maestro, del che fanno fede i

[1] Confesso che per qualche tempo esso sfuggì anche alla mia attenzione: me ne fece accorto un amico dallo sguardo penetrante e dalla mente scevra di preconcetti.

documenti. Ma ciò non vuol dire che tutti la riconoscano per tale, dacchè Giuseppe Bossi, [1] e sulle sue traccie l'Uzielli [2] e il Mac-Curdy, [3] contestano che gli appartenga. Il Bossi, ai cui tempi i ritratti non dovevano trovarsi in condizioni molto migliori che ai nostri, pensa fra l'altro che il modo con cui sono dipinti sul muro non preparato sia diverso da quello usato da Leonardo. Ora quella che al Bossi parve una ragione per negare la paternità del lavoro al nostro artista, costituisce invece a mio modo di vedere il motivo principale per attribuirgliela, perchè il continuo sperimentare modi nuovi di dipingere era appunto, come sappiamo dal Vasari, uno dei tratti caratteristici di lui. Qualunque altro pittore si fosse trovato al suo posto avrebbe cominciato dal preparare la muraglia a regola d'arte e avrebbe poi dipinto a buon fresco secondo l'uso comune. L'impiego di una tecnica così fuori dell'ordinario basterebbe da solo a suggerire l'idea che queste pitture murali appartengano a Leonardo.

Egli dovette prepararne i disegni sul finire

[1] *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci*, Milano, 1810, p. 42-43.

[2] *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci*, vol. I, 1896, p. 192 e seg.

[3] *Leonardo da Vinci*, London, 1904, p. 39.

del 1495 o all'inizio dell'anno successivo perchè, come giustamente ha notato il Beltrami, [1] il

Fig. 10. - LEONARDO, La testa di *Lodovico Sforza*. Particolare della pittura murale nel refettorio delle Grazie.

bambino Francesco, nato al principio del 1495, è rappresentato ancora in fasce e perciò dell'età presumibile di circa un anno. Può darsi

[1] *Op. cit.*, p. 170.

tuttavia che il dipinto non fosse eseguito che a partire dal 1498, visto che nella lettera a Marchesino Stanga Lodovico vuole che Leonardo non vi attenda prima di aver compiuto il Cenacolo. Secondo ogni probabilità questi ritratti furono dunque l'ultima opera di pittura che Leonardo eseguisse durante il suo primo soggiorno a Milano. Il fatto che pochi mesi dopo il loro compimento Lodovico il Moro perdette lo stato spiega perchè non se ne conoscano copie, mentre tante se n'hanno della Vergine delle roccie e del Cenacolo: caduto il duca, venne a mancare agli artisti l'occasione di riprodurne l'effigie.

Ma se di quest'opera del Vinci non fu forse mai fatta una riproduzione fedele, ci restano però altri ritratti contemporanei del Moro e della sua famiglia che sono indubbiamente in istretta relazione con essa. Intendo alludere a quelli della così detta *pala sforzesca* (fig. 12), proveniente dalla chiesa di Sant'Ambrogio *ad nemus* e ben nota per le lunghe discussioni cui diede luogo la ricerca del possibile suo autore. Dopo che entrò a Brera nel 1808, essa fu infatti successivamente attribuita allo Zenale, a Bernardino dei Conti, ad Ambrogio Preda, ad Antonio da Monza e finalmente in genere a un

pittore della vecchia scuola lombarda fattosi imitatore di Leonardo.[1] Quando si trovava a

Fig. 11. - LEONARDO, Il *paggetto moro.*
Particolare della pittura murale nel Refettorio delle Grazie.

Sant'Ambrogio *ad nemus* la pala era creduta del Vinci, ed è possibile che quest'attribuzione

[1] Intorno a questa pala e a quanti se ne sono occupati vedi specialmente MALAGUZZI VALERI, *Il Maestro della pala sforzesca* in *Rassegna d'Arte*, marzo 1905 e nel *Catalogo della Pinacoteca di Brera*, 1908, p. 187.

tradizionale, che risaliva forse a tempi in cui le figure del refettorio delle Grazie erano meglio visibili che attualmente non siano, traesse origine dall'evidente somiglianza dei due dipinti. Comunque sia, chi anche ora istituisca un confronto fra questi, non può a meno di riconoscere come essi concordino in molti punti. In tutt'e due è rappresentata la famiglia ducale in ginocchio su cuscini dinanzi a un'immagine sacra: a sinistra di chi guarda, Ludovico col primogenito Massimiliano; a destra, Beatrice col secondogenito Francesco. Soltanto, mentre alle Grazie i duchi sono collocati al primo piano e i fanciulli al secondo, nella pala avviene l'opposto. Tutti poi, tranne il duca alle Grazie, stanno a mani giunte in atto di preghiera. Nè la corrispondenza si limita ai personaggi rappresentati, al loro atteggiamento, alla disposizione generale dei gruppi, ma si estende anche a numerosi particolari. Nell'uno e nell'altro dipinto i personaggi portano abiti dello stesso tipo: il duca e Massimiliano indossano tuniche strette in vita dalle falde allargantisi in basso e Beatrice una veste di drappo d'oro a liste colorate, [1] mentre il piccolo Francesco, in farsettino e con in capo un caratteri-

[1] Cioè, secondo il linguaggio del tempo, *listata* o *vergata*, non *radiata* come scrive il Malaguzzi.

stico cuffiotto, se ne sta ritto sulle ginocchia pur essendo in fasce. [1] Accanto alle concordanze si nota anche qualche diversità, ma di particolari secondarî. Così il vezzo di perle che orna il collo della duchessa alle Grazie è sostituito nella pala da un collare di filigrana, e manca alle Grazie la greve catena d'oro di cui l'autore della pala ha fregiato il petto di Ludovico. Similmente mentre nella pala la tunica del Moro appare azzurra, alle Grazie dovette essere di colore tendente al rosso, come risulta da qualche vestigio rimasto. Una certa differenza — più forse dello spirito che della forma — si rileva pure nei profili del duca e del piccolo Francesco, arguti e pieni di vita presso Leonardo, immobili e inespressivi presso il pittore di Sant'Ambrogio *ad nemus*; ma qui la variante sarà stata involontaria, e se l'umile artista lombardo si è tenuto lontano dal maestro è probabile non l'abbia fatto di deliberato proposito, ma per pura impotenza artistica, perchè non seppe fare di meglio.

Prima di procedere innanzi debbo avvertire

[1] Il Malaguzzi (*La Corte di Ludovico il Moro*, II, p. 557) credette che nella pittura di Leonardo il bambino fosse coperto da un camiciotto, ma sul suo corpo si vedono ancora distintamente le traccie delle cordelle che stringevano le fasce.

che il parallelo da me istituito fra i due dipinti non reggerebbe se avesse fondamento l'opinione espressa dal Malaguzzi Valeri [1] che il fanciullo alla destra di Ludovico nella pala sforzesca non è Massimiliano, ma Cesare suo figlio naturale, e che l'altro vicino alla duchessa non è Francesco, bensì Massimiliano. A questo scambio di persone che contraddice quanto per l'addietro si era sempre ritenuto, il Malaguzzi è stato evidentemente indotto dalla lettera di Marchesino Stanga al Moro in data 21 gennaio 1494, dove si accenna al pittore che aveva ricevuto la commissione dell'ancona di Sant'Ambrogio *ad nemus*. Fondato su questa lettera, egli ha creduto che l'ancona fosse eseguita in quell'anno stesso, il che, se vero, renderebbe impossibile la presenza nel quadro di Francesco, nato soltanto l'anno successivo, e giustificherebbe nel medesimo tempo l'identificazione del maggiore dei fanciulli con Cesare. Senonchè la lettera non dà motivo a supporre che la pala sforzesca fosse dipinta proprio nel 1494; attesta soltanto che allora ne fu data l'ordinazione. Ma quand'anche l'artista si fosse posto subito all'opera, vien fatto di pensare che

[1] *Op. cit.*, I, frontispizio e p. 417; III, p. 19.

Fig. 12. - La *pala sforzesca.*
(Milano, Brera).

egli abbia cominciato coll'eseguire la Vergine e i santi che la fiancheggiano, e che abbia atteso ai ritratti soltanto più tardi quando Francesco aveva ormai un anno.[1] V'è del resto una ragione perentoria per escludere che il fanciullo a lato di Ludovico nella pala sforzesca sia altri che Massimiliano, ed è che i suoi lineamenti corrispondono a quelli di un ritratto sicuro di Massimiliano fatto qualche anno dopo, che lo stesso Malaguzzi Valeri toglie dal noto codice trivulziano contenente la *Grammatica* di Elio Donato e pubblica alla pag. 440 del vol. I della sua opera sulla Corte di Ludovico il Moro. Alle affinità e somiglianze già notate fra i due dipinti si aggiunge dunque anche questa, che essi rappresentano le medesime persone nel medesimo momento della loro vita.

Da tutte queste osservazioni si deduce con sicurezza che i ritratti della pala sforzesca derivano dall'opera di Leonardo. Peraltro io sono d'avviso che il discepolo non abbia ricavato direttamente le sue figure dalla pittura murale, bensì dai disegni e dai cartoni (probabilmente pastelli a colori) che il maestro aveva preparati fin dal principio del 1496 e che poi, dietro

[1] Vedi su tutta la questione L. Beltrami, *op. cit.*, p. 173 e seg.

invito del duca, aveva messi da parte per condurre a termine la maggior opera del Cenacolo. Quando, a Cenacolo compiuto, Leonardo riprese a lavorare ai ritratti, dovette introdurre alcune varianti tanto nella disposizione dei gruppi quanto nel colore degli abiti e in altri minuti particolari, varianti di cui l'autore della pala, il quale frattanto aveva condotto a termine l'opera propria, non fu più a tempo a giovarsi. Così io mi spiego le differenze che passano fra i due dipinti. Per conseguenza ritengo anche che il disegno dell'Ambrosiana che servì a riportare sulla pala i lineamenti di Massimiliano (fig. 13) sia stato copiato non dalla pittura, ma dallo studio originale che Leonardo aveva predisposto per essa. Se quel disegno difetta di espressione e di vita al punto che a stento lo si crederebbe derivato da un simile archetipo, ne andrà fatta colpa all'insufficienza del debole seguace lombardo.

★

A queste considerazioni che mettono in evidenza qual sia il vero carattere della pala sforzesca, destinata d'ora in poi a interessare so-

prattutto perchè ci serba un ricordo del perduto dipinto vinciano, dobbiamo aggiungerne qualche altra di ben maggiore importanza riguardante

Fig. 13. - Disegno per la testa di *Massimiliano Sforza* nella *pala sforzesca.*

direttamente lo stile pittorico del sommo maestro. Tutti sono d'accordo nel vedere in Leonardo l'artista novatore per eccellenza, colui che, spezzati gli stampi della tradizione quattrocen-

tesca, avviò l'arte pel glorioso cammino percorso poi trionfalmente da Raffaello e dal Correggio. Ma se ciò è indubitato, convien riconoscere d'altra parte che a questa gloria del fiorentino non avrebbero recato alcun contributo, ove fossero ancora in essere, i Duchi delle Grazie. Non già che non fossero degni d'ammirazione come opera d'arte; a persuaderci del contrario è sufficiente la testimonianza del Vasari, che avendoli veduti coi propri occhi quando fu a visitare il Cenacolo, li disse ritratti *divinamente*. Sta però il fatto che in luogo di un progresso nell'evoluzione dell'arte essi segnavano un ritorno a metodi tecnici e a forme stilistiche ormai sorpassate. Che cosa infatti si può immaginare di più ligio alla tradizione che queste figure di stretto profilo, genuflesse a mani giunte ai piedi della croce? Così Masaccio aveva rappresentato i donatori in Santa Maria Novella; così Domenico Ghirlandaio i coniugi Sassetti in Santa Trinita. Il motivo ritorna frequentissimo presso le scuole pittoriche di tutta Italia; nessuna però lo ebbe caro più della scuola lombarda, i cui maestri sin dal Trecento, come mostran gli affreschi di Mocchirolo e di Lentate nel Milanese, amavano non di rado disporre ai piedi dell'immagine

sacra i donatori circondati da tutti i loro figli. [1] I documenti ricordano che Zanetto Bugatto, il valente ritrattista della corte sforzesca al tempo di Galeazzo Maria e di Bona di Savoia, aveva dipinto sulla parete di una cappella fuori di Vigevano « le imagine del Illustrissimo Signore, Madona e fioli retracti dal naturale », e nel 1473, nella chiesa di San Celso a Milano, di bel nuovo « li effigi trati da naturale del nostro Illustrissimo Signore, e de la Illustrissima Madona con li fioli ». [2] Poichè si trovavano in chiesa, questi ritratti ducali saranno stati senza dubbio disposti ai piedi di qualche immagine sacra. Un notevole esempio di tali rappresentazioni ce l'offre l'affresco lombardo conservato a Brera e riprodotto alla fig. 14, che ci mette sott'occhio, secondo ogni probabilità, i duchi Galeazzo Maria e Bona di Savoia. A fianco di questa scorgiamo un bambino, Gian Galeazzo, il quale occupa presso la madre precisamente lo stesso posto che il piccolo Francesco presso Beatrice nella pittura di Leonardo. Anche più

[1] Gli affreschi di Lentate e di Mocchirolo sono riprodotti in P. Toesca, *La Pittura e la Miniatura nella Lombardia*, Milano, 1912, fig. 189, 190, 191.

[2] Malaguzzi Valeri, *Pittori lombardi del Quattrocento*, Milano, 1902, p. 131-32.

caratteristico è un altro dipinto lombardo, attribuibile all'epoca di Francesco I Sforza, da me veduto nello studio del restauratore Moroni di Milano e di cui mi duole di non poter offrire qui la riproduzione. Ai piedi della Vergine in gloria esso rappresenta una famiglia di devoti composta del padre e della madre cui si accompagnano un bambino e una fanciullina: tutti stanno in ginocchio a mani giunte in due gruppi contrapposti al modo usato. Il bambino poi è in fasce e in cuffia, nell'identica posizione che il piccolo Francesco Sforza nella pittura di Leonardo e nella pala di Sant'Ambrogio *ad nemus*.

Nel refettorio delle Grazie Leonardo riprende dunque, quanto alla composizione, un motivo consuetudinario della vecchia arte del luogo e lo riproduce tal quale senza permettersi alcuna innovazione, il che in un artista par suo non può non destar meraviglia. Affatto degna d'un primitivo è specialmente la posa del bambino Francesco che, pur stretto in fasce, si mantien ritto sulle ginocchia in un'attitudine che non potrebb'essere più convenzionale. Ad attenuare l'effetto alquanto grottesco nella sua ingenuità di quest'attitudine, desunta, come s'è visto, di peso dalle antiche pitture lom-

Fig. 14. - *Galeazzo Maria, Bona e Gian Galeazzo Sforza* ai piedi della Vergine.
Affresco di antica scuola lombarda. (Milano, Brera).

barde, Leonardo fece scomparire gli stinchi fasciati del bambino dietro la gonna della duchessa. Forse a quest'artificio egli non ricorse nei disegni preparatori, ma soltanto nella pittura murale, sicchè il copista della pala non giunse in tempo ad appropriarselo. Nè il partito preso di volersi attenere ai canoni della tradizione locale si nota solo nella disposizione delle figure, ma anche nel disegno dei contorni che per un Leonardo appaiono qua e là alquanto rigidi e duri, per esempio nel braccio del piccolo Francesco e nella tunica di Ludovico. Ancor più notevole per tale rispetto è il largo impiego dell'oro di zecchino nella veste della duchessa: se la cosa non ci stesse sotto gli occhi chi vorrebbe credere che un Leonardo avesse ricorso a simili mezzi tecnici? La presenza di queste dorature ci autorizza a pensare che anche il rimanente, ora caduto, della superficie colorata apparisse condotto alla maniera di un miniatore o, se si vuole, di un pittore ritardatario. [1]

[1] Il Bossi, colpito dalle durezze del disegno e dall'uso delle dorature, ch'egli a torto interpreta come deficienze dell'artista mentre in realtà non sono che peculiari caratteri stilistici, attribuiva i ritratti dei Duchi all'autore dell'affresco adiacente, Donato da Montorfano. L'Uzielli e il Mac Curdy invece li credono per lo stesso motivo di un seguace di Leonardo. Ma,

Al termine del nostro studio noi giungiamo dunque alla conclusione impensata che i Duchi delle Grazie ci rivelano un Leonardo differente da quello finora conosciuto, cioè un Leonardo arcaizzante che, negli ultimi anni del suo primo soggiorno a Milano, dopo aver dipinte le Vergini delle roccie e il Cenacolo, si attiene strettamente non solo alla tradizione quattrocentesca in genere, ma alla tradizione quattrocentesca di una scuola arretrata qual'era la milanese.

Ora come mai Leonardo potè indursi a contravvenire fino a tal segno ai principî stessi dell'arte propria? Certo egli era vincolato in qualche modo dalla necessità di accordare l'opera sua con quella preesistente del Montorfano alla quale doveva servire di complemento; io credo tuttavia che, entro i limiti imposti da tale necessità, avesse da prima in animo di abbandonarsi alle ispirazioni della fantasia e di ritrarre la famiglia ducale in modo insolito e nuovo.

ripeto, tanto il fatto che sono eseguiti sul muro con una tecnica affatto diversa dall'affresco, quanto le testimonianze concordi della lettera allo Stanga, del Vasari e del Lomazzo, che per le sue relazioni personali col Melzi era in grado di conoscere meglio di chicchessia quali dipinti fossero realmente del maestro e quali no, ci fanno certi che quei ritratti appartengono allo stesso Leonardo.

Così almeno mi induce a pensare la balda, geniale figura del paggetto moro, che col presentare il busto di tre quarti anzichè di profilo àltera la simmetria convenzionale della composizione, mentre col suo esotico aspetto e col contrasto delle tinte vivaci sembra far presentire gli splendori del Cinquecento veneziano. Ma proseguendo nell'opera l'artista cangiò d'avviso, sia che ciò facesse in obbedienza a perentori ordini sovrani, sia per uniformarsi al desiderio degli austeri padri domenicani, amanti delle forme consacrate dalla tradizione, restii ad accogliere tra le pareti del loro cenobio accenti d'arte profana. Soppresse allora la mirabile figura del moretto e seguì docilmente le orme dei pittori lombardi che lo avevano preceduto in simil genere di lavori.

Quanto siam venuti esponendo non modifica il concetto che ci siam fatti dell'arte di Leonardo, perchè in questo e in qualche altro caso consimile che studieremo fra poco, egli non accolse spontaneamente un ideale d'arte che non era e non poteva essere il suo, ma in determinate circostanze vi si adattò in vista di motivi speciali o per soddisfare ai gusti antiquati di qualche cliente. In altri termini l'arcaismo di Leonardo, anzichè rispondere a un'in-

tima crisi della sua coscienza d'artista, è frutto di un artificio dovuto a considerazioni di semplice opportunità pratica. Di questa sua maniera, che usò solo in pochi ritratti, il maestro si valse e si liberò quando volle; tanto che non solo i dipinti d'epoca più tarda, ma lo stesso Cenacolo eseguito contemporaneamente ai Duchi di Milano, non ne serba alcuna traccia. Con tutto ciò fa pur sempre meraviglia lo scoprire che a Milano la tendenza arcaizzante, alla quale il Borgognone dovette il suo persistente favore, fu così forte da piegare talvolta a sè perfino la libera e progressiva arte del Vinci.

III. — LA DAMA DALLA RETICELLA DI PERLE.

(Anna Sforza).

Dopo che il Morelli ebbe a negare questo ritratto (fig. 15) a Leonardo per assegnarlo ad Ambrogio Preda, le discussioni intorno ad esso sono state infinite e non si è ancora giunti ad una conclusione che sia accolta da tutti. Fino a questi ultimi tempi si sarebbe detto che l'opinione morelliana dovesse prevalere, ma recentemente Luca Beltrami, nel libro *Leonardo e i disfattisti suoi*, ha difeso la tesi tradizionale con grande vigore e con buone ragioni, di modo che i critici dell'altro campo si troveranno costretti a tornare sui loro passi e a ristudiare da capo tutta la questione.

Coloro che riconoscono in questo delizioso profilo la mano di Leonardo — e lo scrivente è del numero — si fondano più che altro so-

pra la sua eccellenza artistica. Esso è infatti disegnato e dipinto con un gusto e una sicurezza veramente ammirevoli, quand'anche la sua modellazione, del resto delicatissima, possa apparire un po' timida. Dai lineamenti della gentile fanciulla, resi con finezza tutta fiorentina, spira poi una grazia e una soavità di cui nel secolo XV solo Leonardo conobbe il segreto e che la fanno degna sorella dei suoi angioli e delle sue madonne.

Senonchè i pregi grandissimi del dipinto e il fascino che innegabilmente ne emana non sono sufficienti a persuadere i seguaci del Morelli ch'esso sia del maestro da Vinci. Questi critici infatti non sanno persuadersi che egli, dopo avere abbozzato a Firenze l'Adorazione dei magi dove il disegno appare così libero e il chiaroscuro così magistrale, abbia potuto eseguire una figura come questa, di netto profilo, rigidamente delineata, condotta con una diligenza meticolosa che ricorda loro la pratica dei miniatori. Il dipinto, essi dicono, ha caratteri spiccatamente arcaici, presenta una tecnica affatto quattrocentesca; non appartiene quindi al Vinci, ma ad un artista che prima di subirne l'influenza, venne educato nelle formule della vecchia scuola milanese: questo artista è Am-

Fig. 15. - Leonardo. La *Dama dalla reticella di perle (Anna Sforza)*. (Milano, Ambrosiana).

brogio Preda. Il Morelli e i suoi seguaci fanno dunque una questione di stile. Rispose loro assai bene, come accennai di sopra, il Beltrami, il quale mostrò come sia assurdo attribuire al mediocrissimo Preda un'opera di tanto valore, nè io starò a ripetere quant'egli ebbe a dire. Piuttosto agli argomenti da lui addotti a sostegno della tesi tradizionale ne aggiungerò qualche altro che mi sembra pur degno di considerazione.

Cominciando dall'appunto che si fa al ritrattino ambrosiano di esser condotto con diligenza fin troppo minuziosa e quasi pedantesca, io potrei richiamare l'attenzione dei seguaci dell'opinione morelliana sulla meravigliosa accuratezza con cui sono eseguiti i disegni leonardeschi di botanica e di anatomia, i fiorellini che smaltano il prato nella Vergine delle roccie di Parigi, le ghirlande di fronde e di frutti che decorano le lunette sovrastanti al Cenacolo. Ma poichè mi si potrebbe obbiettare che in tali casi si tratta di quegli organismi naturali che Leonardo soleva studiare e riprodurre ancor più con rigore di scienziato che con occhio di artista, mentre in un ritratto non aveva motivo di usare pari esattezza nella rappresentazione di un abito o di una acconciatura

femminile, mi contenterò di invitare quei critici ad osservare i fregi azzurri onde la tovaglia dello stesso Cenacolo s'orna ai due capi. Non troviamo forse qui un'esecuzione altrettanto minuta e paziente spesa intorno a un manufatto dell'uomo?[1] Che se poi si esamini come sono eseguite da un lato le perle onde si fregia la Dama dell'Ambrosiana, dall'altro le scodelle e le tazze di cristallo del Cenacolo, e con quanta esattezza sono resi gli effetti di prospettiva e i riflessi di luce su quei corpi tondeggianti, non si avrà difficoltà ad ammettere che tanto le perle quanto le stoviglie sono opera di una stessa mano, guidata da una mente curiosa indagatrice del vero e in particolar modo dei problemi riguardanti il riflettersi e il rifrangersi della luce. Quelle gemme e quei vasi sono ugualmente segnati dell'impronta di Leonardo.

Una relazione stilistica ben più stretta che col Cenacolo si nota tra la Dama dalla reticella di perle e un'altra opera certa, purtroppo oggi in

[1] A proposito di questi fregi così si esprime il Vasari: « Ogni minima parte dell'opera mostra un'incredibile diligenzia, avvenga che infino nella tovaglia è contraffatta l'opera del tessuto d'una maniera che la rensa stessa non mostra il vero meglio ».

condizioni lagrimevoli, del maestro da Vinci: i ritratti dei Duchi di Milano ch'egli dipinse dopo il 1495 ai piedi della Crocifissione di Donato da Montorfano nel refettorio delle Grazie (fig. 8, 9, 10). Già nel capitolo precedente ho richiamato l'attenzione del lettore sul carattere singolarmente arcaico di quelle figure, certo imitate quanto alla composizione da antiche pitture milanesi. Anch'esse, come il ritratto dell'Ambrosiana, sono di stretto profilo secondo l'uso invalso presso la scuola lombarda del Quattrocento. I loro contorni — la sola parte che oggi ne rimane, mentre la superficie colorata è quasi totalmente caduta — presentano qua e là una certa durezza di linee, massime nel colletto, nella spalla, nelle falde dell'abito di Ludovico il Moro e nella manica del giubbetto del piccolo Francesco Sforza. Si rileva poi da poche traccie superstiti che la veste di Beatrice d'Este era in origine dorata con oro di zecchino. Ora, dopo aver constatato simili durezze di disegno e impiego di dorature in un dipinto che Leonardo eseguì sullo scorcio del secolo XV, sarà ancora lecito negare a Leonardo un'opera certamente anteriore come il ritratto dell'Ambrosiana perchè si presenta di profilo, perchè è disegnato rigidamente e condotto con una tecnica da

miniatore, in una parola perchè è troppo arcaico? O m'inganno a partito o il confronto tra le immagini ducali delle Grazie e la Dama dalla reticella di perle toglie ogni base all'opinione di coloro che negano quest'ultima al Vinci per ragioni di stile.

Resta ora da spiegare come mai il maestro, dopo gli ardimenti dell'Adorazione dei magi, si sia indotto a dipingere un lavoro stilisticamente così arretrato come il ritratto dell'Ambrosiana. Venuto a Milano, in un ambiente tanto diverso dal fiorentino e dove tutto gli riusciva nuovo, egli dovette certo guardare con interesse alle manifestazioni d'arte ch'ebbe a trovarvi, fra le quali le più notevoli erano forse i ritratti. Il ritratto aveva goduto di molta voga ai tempi dei duchi Francesco e Galeazzo Maria, i quali avevano accordato il loro particolar favore a uno specialista del genere, quel misterioso Zanetto Bugatto di cui si sa che apprese l'arte in Fiandra alla scuola di Roger van der Weiden. Nè a lui nè ad altri pittori lombardi coevi si saprebbe oggi attribuire con certezza alcuno dei pochissimi ritratti del tempo che noi possediamo.[1] Nessun

[1] Si faccia peraltro eccezione per quelli di Francesco Sforza e della consorte Bianca Maria Visconti in Sant'Agostino di Cremona, che si ritengono di Bonifazio Bembo.

Fig. 16. - B. Luini, *Bona di Savoia.*
(Milano, Castello Sforzesco).

dubbio però che le numerose immagini dei primi duchi sforzeschi appartenenti ai decenni successivi vennero in gran parte ricavate da originali di quei vecchi pittori. Ora da tutte queste copie si rileva in modo sicuro che caratteristica essenziale dell'antico ritratto milanese era la posa di netto profilo ad esclusione di ogni altra. Essa compare anche presso altre scuole pittoriche italiane, ma non in modo così esclusivo come presso la milanese; ed è precisamente questa posa che, insieme colla rigidità del disegno, colla timidezza dell'esecuzione e col sapore schiettamente lombardo di tutta la figura, ci dice come Leonardo nel dipingere la Dama dalla reticella di perle si è attenuto agli esempi dell'arte locale.

E come dai colleghi lombardi il maestro fiorentino dedusse pel ritratto dell'Ambrosiana le forme stilistiche, cui infuse peraltro uno spirito nuovo d'infinita nobiltà e gentilezza, così è da credere — almeno in via d'ipotesi — che derivasse lo smalto luminoso del colorito sia dal Bugatto, il già ricordato discepolo di Roger van der Weiden, sia da Antonello da Messina, che si occupò presso la corte sforzesca come ritrattista durante l'anno 1476 e di cui più d'un dipinto doveva decorare le dimore ducali di Milano e

di Pavia. Scostandosi dalla maniera che gli era propria per seguir quella d'altri, anche questa volta come nel caso dei Duchi Leonardo si sarà piegato ai gusti del committente, il quale avrà voluto che il ritratto fosse eseguito nel genere di qualche altro più antico a lui particolarmente caro o da lui in ispecial modo ammirato. Può anche darsi che, per mero capriccio d'artista o per imporre silenzio alle consuete mormorazioni dei tradizionalisti e degli immancabili invidiosi, egli abbia voluto mostrare col fatto di saper vincere quei vecchi maestri anche nel campo del ritratto ch'era considerato lor proprio, componendo il quadro allo stesso lor modo e usando degli stessi loro metodi tecnici.

Concludendo, il vero è precisamente l'opposto di quanto pensa la maggior parte dei critici. La Dama dalla reticella di perle non fu già eseguita da un artista lombardo che abbia saputo rapire all'arte di Leonardo il più prezioso dei suoi segreti, l'ineffabile dolcezza dell'espressione, ma da Leonardo stesso che s'è attenuto in questo caso alla maniera della scuola locale, non senza aver l'occhio, per ciò che riguarda il colorito, anche agli esemplari di Antonello. A chi fino ad oggi si fosse rifiutato di

ammetter questo che a tutta prima può anche sembrare un paradosso, non sarebbero mancate le giustificazioni: ma ora, dopo quanto si è osservato a proposito dei ritratti ducali delle Grazie, non mi pare che vi sia più ragione di dubitar della cosa.

★

Dopo quella della paternità artistica, la questione che sogliono proporsi coloro che si occupano di questo mirabile ritratto è di sapere chi sia la dama rappresentata. Non si tratta di una ricerca oziosa, sia perchè il dipinto appartiene a Leonardo e, come altri ha già osservato, tutto ciò che riguarda un tanto artista non può lasciarci indifferenti, sia perchè da esso emana un tal fascino da giustificare pienamente gli sforzi che si vanno facendo per rivelarne l'incognito.

La straordinaria ricchezza di gioielli indica che la dama era di condizione assai elevata, anzi probabilmente di tale da essere in qualche modo legata alla dinastia degli Sforza. Quando nel 1618 il dipinto entrò all'Ambrosiana, il cardinal Federigo Borromeo, forse

sulla fede di un'antica tradizione giunta fino a lui, la riteneva una duchessa di Milano. Dei moderni, chi credette di ravvisarvi le sembianze di Bianca Maria andata sposa all'imperatore Massimiliano, chi quelli di Beatrice d'Este; ma tali identificazioni sono ora abbandonate. Recentemente R. De la Sizeranne, ripigliando un'idea del Müller Walde, immaginò che potesse essere Giovanna Sforza, figlia naturale del Moro sposatasi a Galeazzo Sanseverino, e il Bertoni pensò ad Anna, la sorella di Bianca Maria, maritata nel 1491 ad Alfonso d'Este; il Beltrami infine fece la supposizione che si tratti di Cecilia Gallerani, l'amica famosa di Ludovico il Moro. E certamente per chi attribuisce il dipinto a Leonardo quest'ultima si presenta a tutta prima come l'ipotesi più probabile, visto che, fra le dame di cui s'è fatto il nome, della sola Gallerani sappiamo da documenti sicuri che Leonardo aveva eseguito il ritratto. Senonchè l'idea che le caste sembianze della Dama dell'Ambrosiana corrispondano a quelle di una concubina, sia pure del grado più elevato, non può a meno di destare in noi qualche ripugnanza. Il Beltrami cerca di render plausibile la cosa avvertendo che la Gallerani era donna assai colta e fornita delle più belle doti dello

spirito; ma non riesce a persuaderci interamente. A quella che potremmo chiamare la candidatura della Gallerani si oppone del resto una difficoltà di altra specie. Se la Dama dalla reticella riproducesse realmente i tratti di lei, il quadro dovrebbe spettare ai primi tempi del soggiorno dell'artista a Milano, all'anno 1483 o 1484, perchè appunto allora si poteva dire di madonna Cecilia che fosse giovanissima, *in età imperfecta,* com'ella stessa si esprime nella nota lettera ch'ebbe a scrivere nel 1498 ad Isabella d'Este. Ora a me non pare che il tipo di acconciatura della dama consenta di ascrivere il ritratto a un tempo così remoto. Vediamo come siano disposti i suoi capelli. Divisi sulla fronte, essi scendono lungo le tempie a guisa di due cortine, girano intorno alle orecchie occultandole, e lasciano sfuggire in basso due ciocche poco fornite che pendono lungo le guancie. Dietro, le chiome appaiono attraverso la reticella strette in un fascio mediante una quantità di nastrini e avvolte a cerchio a modo di aureola intorno alla nuca. Su questa pettinatura è poi imposta la reticella di fili d'oro orlata di perle, cui trattiene e fissa al capo un nastro (*lenza*) di velluto tanè foggiato a guisa di corona e costellato a sua volta di

gemme. [1] Se la reticella fosse levata noi vedremmo presso la nostra gentildonna una disposizione di capelli affatto simile a quella che presenta Damigella Trivulzio nella nota silografia del *De claris selectisque mulieribus* di fra Jacopo Filippo da Bergamo, colla sola differenza che presso la Trivulzio i capelli, anzichè riuniti in fascio, sono raccolti in una treccia (fig. 17). L'opera di fra Filippo, edita nel 1497, insieme a molte rappresentazioni arbitrarie di sante e di antiche eroine, contiene alcune poche immagini autentiche di principesse e di dame contemporanee, come quelle di Bianca Maria Visconti, Ginevra Sforza Bentivoglio, Caterina Sforza, Cassandra

[1] Non sarà senza interesse un cenno sull'origine di questo elegantissimo copricapo, del quale non saprei citare altri esempi italiani del tempo. Esso presenta una certa analogia di forma colla cuffia che porta Bona di Savoia nel ritratto del Luini nel Castello Sforzesco (fig. 16) e nell'altro riprodotto dal Malaguzzi Valeri nel vol. I, pag. 25 dell'opera sua. Ambedue hanno gli orli gemmati e terminano in basso pressapoco a squadra. Soltanto, mentre la cuffia di Bona scende quasi fino sulla fronte, la reticella della dama dell'Ambrosiana copre appena la parte posteriore del capo. Ora sembra che la cuffia di Bona riproducesse, modificandolo, un modello francese, di cui ci resta un esempio assai tardo nel busto della regina Claudia, moglie di Francesco I, che si conserva nella basilica di San Dionigi (riprodotto in *L'Arte in Francia* di L. Hourticq, Bergamo, 1911, fig. 328). È da credere quindi che anche la nostra reticella, pur adattata al gusto squisito di una gentildonna italiana, derivi in ultima analisi da una moda di Francia.

Fedele. Dell'effigie della Trivulzio, che nel 1497 era tuttora fanciulla da marito, lo stesso fra Filippo dice che fu presa dal vero; e poichè essa ci mette sott'occhio un'acconciatura in uso a Milano nell'ultimo decennio del secolo, noi siamo indotti a ritenere come cosa probabile che a

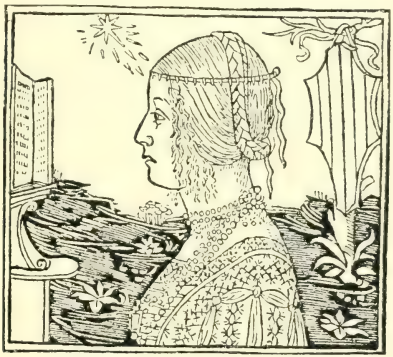


Fig. 17. - *Damigella Trivulzio.*
(Dal *De claris selectisque mulieribus* di Fra Filippo da Bergamo).

questo periodo di tempo piuttosto che al precedente appartenga anche il ritratto ambrosiano.[1]

[1] Un terzo esempio della pettinatura propria della Trivulzio l'abbiamo in un disegno di scuola milanese che si conserva all'Ambrosiana e rappresenta una gentildonna attempata (fig. 18). La manica sparata sulla spalla induce a credere che anche questo ritratto spetti all'ultimo decennio del secolo XV.

A confermarci in quest'idea concorre l'affinità grande che passa tra l'acconciatura in questione e quella che per solito portavano Beatrice d'Este e le dame milanesi del suo tempo (fig. 12, 29, 30, 32), avendo esse in comune quali caratteri distintivi tanto la lenza quanto il girare dei capelli sotto le orecchie, mentre le differenze loro si riducono a questo, che nell'una il fascio o treccia di capelli è avvolto intorno al capo, mentre nell'altra pende giù per le spalle. Insomma l'acconciatura propria della Trivulzio e della Dama dalla reticella di perle ci si presenta come una semplice variante di quella preferita da Beatrice d'Este; e poichè quest'ultima, come vedremo nel capitolo V, non fu conosciuta a Milano che nel 1489, così vien fatto di pensare che anch'essa non sia comparsa nella nostra città che a partire da tale anno. [1]

Condotti così a vedere nel ritratto dell'Am-

[1] A proposito del ritratto di Damigella Trivulzio, si noti in esso, come del resto anche in quelli della Dama della Galleria di Oldemburgo (MALAGUZZI, *La Corte* ecc., III, fig. 32) e della Dama della collezione di Lord Roden a Tullymore Park (*ivi*, I, p. 115), quell'anormale sviluppo dell'occipite che, osservato dal Morelli nel ritratto dell'Ambrosiana, venne da lui creduto un errore di disegno, e non fu l'ultima delle ragioni ch'egli adduceva per negare il ritratto stesso a Leonardo. Ma si tratta di un'anomalia soltanto apparente, richiesta dalla moda e dovuta, secondo ogni probabilità, all'impiego di posticci.

brosiana un'opera dell'ultimo decennio del secolo XV e messa per conseguenza da parte

Fig. 18. - Scuola lombarda della fine del secoolo XV, Ritratto di dama. (Milano, Ambrosiana).

l'idea ch'esso rappresenti la Gallerani, è naturale che il nostro pensiero si volga anzitutto a

Lucrezia Crivelli, quest'altra amica del Moro di cui Leonardo ebbe pure a riprodurre l'effigie. Ma contro la supposizione che si tratti della Crivelli, oltre alle stesse e anche maggiori contrarietà d'ordine morale, stanno altre difficoltà. Della relazione che il Moro manteneva in segreto con lei — sposa fin dal 1494 a un Giovanni da Monastirolo — si ha già notizia nel 1495.[1] Il duca però non consentì a renderla notoria che due anni dopo, quando per la morte della moglie Beatrice potè sentirsi libero da ogni riguardo. Solo nel 1497 infatti egli fece a Lucrezia una donazione con atto pubblico, ed è anche probabile che solo in quell'anno l'abbia fatta ritrarre dal Vinci.[2] Ora sembra a me che la Dama dalla reticella di perle abbia i tratti troppo freschi, l'espressione troppo ingenua e pura perchè sia possibile identificarla con una donna esperta delle battaglie d'amore come nel 1497 era ormai la Crivelli.

Esclusa così anche costei, ed esclusa pure Bianca Giovanna, figlia naturale del Moro e sposa a Galeazzo Sanseverino, perchè si spense appena

[1] Gerolamo Stanga in una lettera del 13 agosto di quell'anno scrive che il Moro amoreggiava colla Crivelli « cum grande modestia et tanto cautamente del mondo ».

[2] Cfr. MALAGUZZI, *op. cit.*, I, 514.

quindicenne mentre la Dama dalla reticella mostra un'età meno acerba,[1] non resta che pensare ad Anna (o Anna Maria come spesso si firmava nelle sue lettere), figlia del duca Galeazzo Maria e di Bona di Savoia, che nel 1491 fu condotta in moglie da Alfonso d'Este, il futuro duca di Ferrara. Or non è molto, il Bertoni ha notato la somiglianza che corre tra il profilo ambrosiano e la figurina miniata di una santa in orazione che decora un messale eseguito a Milano per Anna Sforza in occasione delle sue nozze (fig. 19), ed ha supposto che ambedue rendano le sembianze di questa principessa.[2] La miniatura dove quella figurina è riprodotta, una Crocifissione, è la principale del libro,[3] e non vi sarebbe certo nulla di strano che l'artista avesse voluto fregiarla coll'effigie della gentil committente rappresentata sotto le spoglie di una santa.[4] Senza dubbio il con-

[1] Cfr. Malaguzzi, *op. cit.*, I, 467.

[2] G. Bertoni, *L'Orlando Furioso e la Rinascenza a Ferrara*, Modena, 1919, p. 162.

[3] Essa è riprodotta per intero dal Malaguzzi, *op. cit.*, III, tav. 5.

[4] L'uso di rappresentare personaggi contemporanei con gli attributi della santità era abbastanza frequente presso gli artisti del rinascimento. Così il Pontorno diede le fattezze del primo granduca al suo San Cosimo, oggi a Pitti, e in un quadro di Dosso Dossi che conservasi a Brera, Francesco Gonzaga riveste la corazza e brandisce la lancia di San Giorgio.

fronto tra un dipinto di giuste dimensioni come l'ambrosiano e una piccola miniatura, dove la persona figurata potrebbe anche esser stata ritratta a memoria, non è senza pericolo e può condurre facilmente ad illusioni; tuttavia non si può negare che i lineamenti delle due giovinette presentino qualcosa di comune, soprattutto un naso dalla forma caratteristica, leggermente rivolto all'insù.

Prima di addentrarci di più nell'argomento, vediamo in breve quali furono le vicende di Anna Sforza. Essa andò a marito nel gennaio del 1491, non appena compiuti i quattordici anni di età: doveva perciò esser nata sul finire del 1476.[1] Date le relazioni cordiali da lei sempre mantenute colla famiglia d'origine e le facili comunicazioni tra Ferrara e Milano, che allora avevano solitamente luogo per nave sul Po fino a Cremona o a Pavia, è possibile che madonna Anna abbia fatto più volte

[1] Un documento pubblicato in *Arch. stor. lomb.*, IX (1882), p. 488, accenna alla convenzione stabilita fra gli Estensi e gli Sforza nel 1489 che Anna dovesse unirsi allo sposo *immediate ch'el habia finito l'anno quartodecimo*. È dunque in errore il Ratti (*Della famiglia Sforza*, Roma, 1791, I, 114) che la fa nascere nel 1473. Il fidanzamento di Anna ed Alfonso aveva avuto luogo quand'erano ancora infanti, nel maggio del 1477 (cfr. A. Frizzi, *Memorie per la storia di Ferrara*, Ferrara, 1848, IV, 105).

ritorno alla città natale. Tuttavia di una sola di tali gite, avvenuta nel gennaio del 1493, rimane il ricordo.[1] Allora essa venne a Milano in compagnia del marito e della suocera Eleonora d'Aragona per assistere al parto della cognata Beatrice, che diede alla luce Massimiliano, il futuro erede del dominio sforzesco.[2] Non erano ancora trascorsi cinque anni, e la povera principessa moriva di primo parto sullo scorcio del 1497, gettando nel lutto le corti di Milano e di Ferrara.

[1] Nell'Archivio di Stato di Modena si conserva una lettera di Anna al suocero duca di Ferrara scritta da Milano in data 23 gennaio 1493. A questo suo viaggio accennano anche Marino Sanuto (*Spedizione di Carlo VIII in Italia*, Venezia, 1873, p. 182) ed il Frizzi (*op. cit.*, IV, 168). Il Sanuto peraltro lo pone erroneamente nel gennaio 1495, mentre da documenti risulta con certezza che Anna in quel mese villeggiava a Belriguardo vicino a Ferrara.

[2] Non trovo invece che Anna intervenisse ad altri avvenimenti importanti per la dinastia milanese. Così non fu presente alle nozze della sorella Bianca Maria coll'imperatore Massimiliano, celebrate in Milano il 1.° dicembre 1493; infatti Tristano Calco, che nomina fra coloro che vi assistettero varie altre dame e principesse, tace affatto di lei (*Nuptiae mediolanensium ducum*, in *Graevius*, t. II, parte I, p. 527 e seg.). Similmente mancò alle cerimonie ch'ebbero luogo il 26 maggio 1495 per l'investitura del ducato concessa a Lodovico dall'imperatore; nè, come aveva fatto per la nascita del primogenito, accorse al capezzale di Beatrice quando partorì il secondo figlio Francesco. Tutto ciò rilevo da documenti dell'Archivio di Stato di Milano (*Ferrara* e *Carteggio generale*).

Dall'insieme di queste notizie l'ipotesi che il ritratto ambrosiano renda le fattezze di madonna Anna viene singolarmente avvalorata. Infatti il messale miniato in occasione delle sue nozze ci offre nella supposta effigie di lei l'immagine di una fanciulla a un dipresso quattordicenne, e quattordici anni contava precisamente Anna all'epoca del matrimonio. Il ritratto ambrosiano invece sembra dimostrare qualche anno di più, ed è possibile che sia stato eseguito nel gennaio 1493 durante il solo viaggio di Anna a Milano di cui s'abbia memoria. In quei giorni ella, nel primo fiore di una bellezza che s'annunziava radiosa, entrava appunto nel suo diciassettesimo anno, e in quei giorni, in mezzo alle feste ed agl'inni celebranti la fortuna di casa Sforza, possiamo supporre che l'abbia ritratta Leonardo, tale essendo l'età presumibile della Dama dalla reticella di perle.[1] Da simili con-

[1] Durante il suo soggiorno a Milano nel 1493 è probabile che Anna entrasse in rapporti diretti, oltre che con Leonardo, anche con Ambrogio Preda, perchè, tornata a Ferrara, nell'estate di quello stesso anno gli mandava ambasciate per mezzo di un Romerio Romagnano. Riferendo il fatto, il Bertoni dice che non osa porlo in relazione col famoso quadro dell'Ambrosiana, e la sua circospezione è ben giustificata. Infatti il Preda, oltrechè di pittura, si occupava in fornire disegni per lavori artistici di vario genere; sicchè Anna può essersi rivolta a lui per commettergli modelli di arazzi, di ricami, di oreficerie.

Fig. 19. - Giovinetta in orazione.
Miniatura (ingrandita) nel Messale di Anna Sforza.
(Modena, Biblioteca Estense).

Fig. 20. - Scuola lombarda, Ritratto di dama.
(Cracovia, Raccolta Czartoryski).

cordanze di tempo e di luogo si rimane naturalmente colpiti. Tuttavia il dubbio ch'esse siano fortuite non sarebbe forse del tutto da escludere se a toglierlo completamente di mezzo non ci soccorressero le due copie che del quadro ambrosiano si conservano nella raccolta Czartoryski di Cracovia (fig. 20) e Salting di Londra (fig. 21). Queste copie non sono riproduzioni fedeli, ma piuttosto libere interpretazioni dell'originale. Che i tre dipinti raffigurino la stessa persona è fuori di questione. Più ancora che la forma del collare gemmato e dell'abito decorato sulla spalla coi tipici nodi vinciani e colla grossa perla *a pera,* lo prova il profilo caratteristico del naso. Ma ammesso questo, convien pur dire che il dipinto di Cracovia, per quanto le sue condizioni rovinose oggi lasciano scorgere, differisce dall'archetipo ambrosiano per più d'un rispetto. Anzitutto la pettinatura vi è disposta in modo diverso e ricorda la zazzera dei giovinetti del tempo. Inoltre le guancie della damina appaiono in esso più piene, tutto l'aspetto di lei si direbbe più acerbo, quasi ancora puerile. Insomma la fanciulla effigiata sembra contare qualche anno di meno nella copia Czartoryski che nel ritratto dell'Ambrosiana, mentre al contrario nella copia della raccolta Salting mostra

di averne parecchi di più. Se ammettiamo, come a me par ragionevole, che nell'originale di Leonardo essa conti sedici anni, ci indurremo senza difficoltà ad attribuirgliene quattordici nel dipinto Czartoryski e venti o ventuno in quello della raccolta Salting. Ora s'è visto come Anna avesse precisamente quattordici anni all'epoca del matrimonio, sedici quando fece il viaggio di Milano, e stesse per toccare i ventuno quando fu sopraggiunta dalla morte. Se i tre dipinti rendono le fattezze di Anna Sforza, dobbiamo credere ci fosse chi (forse la madre Bona?) ebbe interesse a far eseguire del capolavoro vinciano due riproduzioni opportunamente modificate, delle quali una rappresentasse il caro aspetto qual'era al momento delle nozze, l'altra al momento dell'immaturo suo fine. Per servirci di un'immagine musicale, l'opera di Leonardo fu il tema sul quale due mediocri imitatori eseguirono le variazioni volute da un ignoto committente. Per adempire il loro compito, essi si saranno valsi di documenti grafici, parte risalenti all'epoca del matrimonio, parte, i più recenti, fatti venire da Ferrara.

Continuando i nostri confronti, accostiamo ora la miniatura alla copia Czartoryski (fig. 19 e 20). I

due ritratti hanno non solo gli stessi lineamenti, ma perfino la stessa espressione, sicchè riesce evidente che essi rappresentano la stessa giovinetta in un determinato momento della sua vita. Tra l'originale di Leonardo e l'effigie miniata la copia Czartoryski costituisce per noi il ponte di passaggio che ci permette di renderci conto con assoluta certezza che l'uno e l'altra raffigurano la medesima persona.

Riassumiamo e concludiamo. Nel messale eseguito per la quattordicenne Anna Sforza noi troviamo l'effigie di una giovinetta di quattordici anni, la stessa che ci pone sott'occhio il dipinto di Cracovia e per conseguenza il ritratto originale dell'Ambrosiana, dove peraltro appare un po' più avanzata in età. Il ritratto dell'Ambrosiana è quello di una gentildonna milanese che la ricchezza non comune dei gioielli e la tradizione fanno supporre appartenesse alla famiglia regnante. Questa gentildonna appare sedicenne, e a sedici anni appunto Anna venne a Milano offrendo in tal modo a Leonardo l'opportunità di ritrarne i lineamenti. Chi dunque potrebb'essere la dama rappresentata nella miniatura e nel dipinto ambrosiano se non la stessa Anna Sforza? Così l'intuizione del Bertoni si manifesta rispondente al vero e possiam credere

finalmente svelato il segreto della Dama dalla reticella di perle.

A confortar sempre meglio la nostra tesi aggiungeremo un'ultima considerazione. Si direbbe che alla somiglianza fisica notata tra la Dama dalla reticella di perle e la miniatura faccia riscontro una somiglianza d'altro genere: si direbbe cioè che le doti morali di cui Anna era fornita si riflettano nei tratti della giovinetta di Leonardo come in un limpido cristallo. Bellissima e gentilissima appare in vista la Dama dalla reticella di perle, e bellissima e gentilissima era, a detta di uno scrittore del tempo, [1] Anna Sforza. Dell'indole sua dolce ed amabile, del vivo affetto ch'ella nutriva pei congiunti di Milano e di Ferrara fanno tuttora testimonianza le poche lettere che di lei rimangono negli Archivi di Stato di Milano e di Modena. Ecco per esempio come ella si esprimeva scrivendo in data 12 gennaio 1493 da Zibello su quel di Parma al duca Ercole suo suocero: « L'animo mio è tirato da vario desiderio; l'uno de trovarmi a Ferrara per veder quella; similmente a Milano per godere quell'altri Illustrissimi Signori et madama *la madre Bona* : et anche qui

[1] Bonaventura Pistofilo, *Vita di Alfonso I d'Este*, Modena, 1867, p. 16.

Fig. 21. - Scuola lombarda, Ritratto di dama.
(Londra, Raccolta Salting).
(Dal *Malaguzzi Valeri*).

me ne sto volontieri per essere presso madama *la suocera Eleonora d'Aragona* et lo Illustrissimo mio consorte. Dio me presti gratia di rimanere presto satisfacta de questi desiderij mei ». [1] È naturale che un'indole così spontaneamente affettuosa fosse dai parenti ricambiata di pari amore. Il duca Gian Galeazzo rammenta sempre la sorellina lontana. Ad ogni tratto le invia dei piccoli regalucci; se si ammala ne chiede ansiosamente notizie alla suocera Eleonora d'Aragona che con pari sollecitudine replicatamente gliele comunica. Quando Anna venne improvvisamente a morire i vari membri delle case estense e sforzesca si scambiarono condoglianze ove, a traverso il formulario d'uso, senti vibrare una nota di vero dolore. Insieme coll'affettuosità le lettere d'Anna mettono poi in luce un altro bel tratto del suo carattere: il nobile riserbo, la squisita delicatezza della donna e della sposa. Lodovico il Moro, al quale premeva assai che il futuro erede del trono di Ferrara fosse legato agli Sforza dai più stretti vincoli di parentela, avendo avuto vaga notizia della gravidanza della nipote, le aveva

[1] Debbo la conoscenza di questa lettera, del resto già nota al Bertoni, alla cortesia del dott. Imarese che fece per me ricerche intorno ad Anna Sforza nell'Archivio di Stato di Modena.

scritto chiedendole senza troppi riguardi ragguagli precisi in proposito. Anna, che pure venerava lo zio, gli rispose soddisfacendo alla sua richiesta, ma dandogli al tempo stesso in bel modo una meritata lezioncina di galateo. Si scusa di non averlo avvertito prima del proprio stato «perchè non ne avendo experienzia per esser nova, non ho saputo nè scio ancora cum quale mia comendatione possa parlare de tal cosa». [1] Ora non si direbbe che le soavi, purissime sembianze della Dama dalla reticella di perle convengano perfettamente alla gentildonna che rivela tale ricchezza d'affetti e tale delicatezza di sentire, rara allora anche nelle signore di condizione più elevata?

Chiuderemo col proporre alcune congetture circa il probabile committente e le prime vicende di quest'opera vinciana. Eseguita, o almeno avviata durante la visita di Anna a Milano nel 1493, essa dovette esser fatta per commissione di un congiunto voglioso di aver sempre sotto gli occhi i tratti della cara fanciulla lontana. E poichè questo congiunto mostra di avere in fatto d'arte dei gusti antiquati e di amare la

[1] Archivio di Stato di Milano. *Ferrara*, 336. Lettera del 16 settembre 1497.

precisione e la finitezza dei vecchi pittori fiamminghegianti, sembra ragionevole supporre che fosse la madre di lei, Bona di Savoia. È da credere che Bona rappresentasse nella Milano di Lodovico il Moro i gusti e le tendenze del periodo precedente. Essa infatti aveva trascorso la prima giovinezza alla corte di Francia, dove la pittura era totalmente pervasa da influssi fiamminghi. Venuta a Milano, aveva avuto ne' suoi begli anni per ritrattista favorito Zanetto Bugatto educato in Fiandra, al quale era successo un altro seguace dei fiamminghi, Antonello da Messina. Nessuna meraviglia dunque che sentisse il desiderio di possedere l'effigie della figliola riprodotta nelle forme da lei meglio vagheggiate e comprese. La stessa Bona poi, alla morte di Anna, avrà fatto trarre dall'originale le due copie con varianti delle raccolte Salting e Czartoryski. Chi infatti se non la madre può aver desiderato di tenere costantemente presso di se l'immagine della figlia rappresentata in tre momenti diversi della vita?

Al suo primo apparire nel 1493 grande dovette essere l'impressione che questo profilo leonardesco produsse sugli artisti milanesi. Ambrogio Preda ebbe subito occasione di prenderlo a

modello nei vari ritratti che in quello stesso anno fece di Bianca Maria, la sorella di Anna che era sulle mosse per andare in Germania, sposa all'imperatore Massimiliano. Egli se ne ricordava ancora nove anni dopo quando eseguì l'effigie dello stesso Massimiliano, oggi a Vienna. Caduti gli Sforza e disperse le loro collezioni d'arte, non andò molto che del ritrattino ambrosiano si perdettero le traccie; al che deve aver contribuito specialmente il fatto che presto si smarrì l'esatta nozione della persona raffigurata. Il contemporaneo Bonaventura Pistofilo, dopo aver detto di Anna ch'era bellissima e gentilissima, soggiunge: « poco altro di lei si può scrivere perchè poco visse ». Tale brevità di vita, che le tolse di manifestare interamente le qualità del carattere e di esercitare alla corte di Ferrara un'influenza degna di rilievo, unitamente al fatto che pochi anni dopo la sua scomparsa Alfonso passò a seconde nozze con Lucrezia Borgia davanti alla cui rigogliosa bellezza la memoria delle delicate, fragili attrattive della povera Anna doveva impallidire come la luce di una modesta facella di fronte al sole, spiega perchè della principessa milanese si sia presto smarrito ogni preciso ricordo. Coll'andar del tempo il suo ritratto dovette diven-

tare quello di un'ignota, di cui solo si rammentava in confuso ch'era stretta agli Sforza da vincoli di sangue. La tradizione finì per farne una duchessa di Milano e sotto questa forma giunse fino al cardinal Federigo Borromeo che la raccolse e la fissò.

IV. — IL MUSICISTA.

Nessuno si meraviglierà che, ritenendo di Leonardo la Dama dalla reticella di perle, io assegni a lui anche il Musicista, quest'altro mirabile gioiello della Pinacoteca Ambrosiana (fig. 22), il quale, per lo special tipo fisionomico, per la zazzera riccioluta che rammenta quella degli angeli nelle Vergini delle roccie, per un più largo impiego del chiaroscuro che dà maggior risalto ai piani del viso, ha anzi un carattere leonardesco assai più spiccato che non la prima. Che poi ci si trovi dinanzi ad un'opera del maestro anzichè a quella di un discepolo, lo dice chiaramente la delicatezza straordinaria dell'esecuzione, punto inferiore, nelle parti ben conservate, a quella della Dama dalla reticella

Fig. 22. - Leonardo, Il *Musicista*.
(Milano, Ambrosiana).

di perle, il sapiente modellato delle orbite, del naso, della bocca, la capigliatura inanellata morbida e leggera, soprattutto l'armonica nobiltà dei lineamenti e l'intensità luminosa dello sguardo, rivelanti nel nostro personaggio un essere tutto intelligenza e sentimento, una natura privilegiata d'artista.[1] Anche la mano, dalla posa alquanto studiata, dalle dita affusolate e sensitive, dal pollice nascosto dietro l'indice come nella destra della Dama dall'ermellino, ha tutti i caratteri di un amoroso studio dal vero com'era solito farne Leonardo. Adolfo Venturi,[2] che fa poca stima del nostro ritratto da lui assegnato ad Ambrogio Preda, trova questa mano ecces-

[1] Corrado Ricci (*Il Musicista dell'Ambrosiana* in *Bollettino d'Arte*, giugno 1913) ha richiamato l'attenzione su un disegno di Leonardo che conservasi al Louvre (fig. 23), il quale parrebbe uno studio preparatorio pel Musicista dell'Ambrosiana. Quantunque tratteggiato da destra a sinistra, non v'è ragione di dubitare della sua autenticità, massime dopo che il Beltrami (*op. cit.*, p. 144 e seg.) ha dimostrato che Leonardo, accanto a disegni di figura ombreggiati da sinistra a destra, di gran lunga i più numerosi, ne ha fatti anche parecchi coi tratti in senso contrario, al modo comune. Agli esempi da lui addotti ne aggiungerò qui qualche altro che ha speciale importanza nella questione per il luogo dove si trova, il *Codice Atlantico*. Ediz. d. Accademia dei Lincei. Tavola CCLXII: testa di donna di profilo. Tavola MLXXXVII: teste di guerrieri e di antichi romani.

[2] *Storia dell'Arte Italiana*, VII, parte IV, p. 1014.

sivamente angolosa e deformata per mancanza di scorcio. Ma non ha avvertito che essa nella parte posteriore non è finita, sicchè manca il rilievo delle ossa e delle vene, il giuoco dei tendini, in una parola il modellato col quale l'autore avrebbe ottenuto il giusto effetto di prospettiva. Il Venturi dice inoltre che le rughe del collo sembrano segnate raschiando a lunghe strisce una corteccia. Senonchè il dipinto ha sofferto i guasti maggiori precisamente nel collo, per cui non ci è dato sapere quale ne fosse l'aspetto originario.

Io penso che, come la Dama dalla reticella di perle, così Leonardo abbia eseguito il Musicista avendo presenti gli esemplari degli antichi maestri lombardi e soprattutto di Antonello. [1] Dagli artisti locali egli avrà derivato questa volta il colorito, meno brillante e di tonalità più cupa che non sia nelle opere di Antonello, mentre fanno pensare al messinese la struttura generale e una certa immobilità quasi statuaria della figura, il tipico giuoco del chiaroscuro che, per esempio, mette in particolar rilievo il muscolo mascellare come nei ritratti antonelliani della

[1] Un'eco di forme antonelliane aveva già notato in questo ritratto Adolfo Venturi. *Op. cit., loc. cit.*

Galleria Borghese e del Louvre (il Condottiere), infine la presenza del cartellino, reso in modo non meno realistico dei tanti introdotti ne' suoi lavori dal pittore siciliano. Questi fu il primo

Fig. 23. - Leonardo, Studio pel *Musicista*.
(Parigi, Louvre).

ad adottare l'uso di simili cartellini segnati del suo nome e spesso della data, uso che gli artisti veneziani, a cominciare da Giovanni Bellini, seguirono poi largamente. Leonardo invece, che per nostro tormento in vita sua non firmò

mai un quadro, del motivo tolto a prestito da Antonello si valse non per rivelarsi autore del dipinto, ma per indicare nel modo più semplice e naturale la professione della persona effigiata. Del resto la relazione del Musicista coi ritratti di Antonello si limita alla parte formale, è affatto estrinseca. Mentre il siciliano infonde nelle sue figure meglio riuscite una maschia energia, Leonardo ci presenta una creatura raffinata in sommo grado, nei cui tratti si legge l'impressionabilità di un alunno delle muse, la mite dolcezza di un idealista.

Rispetto al personaggio rappresentato nulla saprei aggiungere a quanto fu già detto da altri, sia desso il valente liutista Francesco da Milano come suppone Corrado Ricci, o Franchino Gaffurio, maestro di cappella del duomo e della corte ducale, come crede il Beltrami. Escluderei comunque in modo assoluto che sia da identificare col fiammingo Giovanni Cordier, musico del pari assai apprezzato dagli Sforza, al quale ha pensato il Malaguzzi: tanto il colorito olivastro quanto la classica armonia delle fattezze e la vivacità dello sguardo ci fanno sicuri che si tratta di un italiano e non di un figlio del nord.

Neppure circa il tempo a cui il dipinto può

essere assegnato so dire nulla di preciso. Se rappresentasse il Gaffurio, dovrebbe appartenere ai primi tempi del soggiorno di Leonardo a Milano, quando il celebre musico, nato nel 1451, aveva di poco oltrepassati i trent'anni, chè la persona effigiata non ne dimostra molti di più. In tutti i casi il ritratto deve, secondo me, risalire a un'epoca anteriore al 1493, anno in cui apparve la Dama dalla reticella di perle. Poichè la tendenza arcaizzante in Leonardo non era spontanea, ma qualcosa di artificioso e di voluto, così vien fatto di pensare che col tempo e coll'esercizio egli si accostasse viepiù ai suoi vecchi modelli appropriandosene sempre meglio lo stile. Perciò la Dama dalla reticella, in cui l'imitazione dell'arte tradizionale è più progredita, sembra posteriore al Musicista nel quale, insieme a quell'imitazione, molto dello stile genuino di Leonardo è tuttora evidente. Per la questione che ci occupa anche l'esame dell'abito ci è di scarso aiuto, perchè, essendo allora — come sempre del resto — le foggie assai meno mutevoli negli uomini che nelle donne, il modo di vestire del personaggio poco giova per istabilire con qualche approssimazione l'epoca a cui il ritratto risale. Esso ci dice soltanto in termini generali che l'opera fu fatta

al tempo di Ludovico il Moro, per la ragione che tanto l'emisferico berretto rosso quanto la zimarra fornita di pelliccia furono in uso presso i gentiluomini milanesi sotto il dominio di quel principe. [1]

[1] L'esecuzione della zimarra non fu condotta a termine, ma il colore fulvo della preparazione indica in modo evidente che il risvolto a lavoro finito sarebbe apparso coperto di pelo di martora.

V. — LA DAMA DALL'ERMELLINO E LA « BELLE FERRONIÈRE ».

La giovane dama della Galleria Czartoryski di Cracovia rappresentata nell'atto di stringere fra le braccia un ermellino è certamente l'opera di un grande artista. Anche da una semplice riproduzione fotografica (fig. 24) è dato rilevare la vivacità della gracile persona, la prontezza della mossa, l'anima dello sguardo intelligente. Colta felicemente dal vero è l'attitudine delle braccia che trattengono la piccola bestiola, quella soprattutto della mano destra, pronta a frenarne gli scatti impreveduti pur senza accentuare una pressione che varrebbe a provocarli. Sullo scorcio del secolo XV una composizione di questo genere che veniva a interrompere la serie interminabile dei ritratti a mezzo busto disposti di profilo o di tre quarti, doveva rappresentare una novità assoluta a Milano, e nulla

di più naturale che per la sua originalità e novità essa faccia pensare a Leonardo piuttosto che a uno dei tanti pittori ligi alla consueta *routine* di cui abbondava la scuola locale.

Il ritratto è purtroppo rovinato da inconsulti restauri. Ciò malgrado il Bode [1] ed il Möller, [2] che poterono studiarlo con tutto l'agio quando in occasione della guerra fu temporaneamente trasportato a Dresda, parlano con vero entusiasmo del modo come sono modellate le parti meglio conservate, cioè il viso, il petto e le mani, e portano soprattutto a cielo l'esecuzione finissima dell'ermellino.

Quanto a me, non avendo una conoscenza diretta del dipinto, mi limiterò a studiarlo rispetto alla composizione e al disegno, i quali peraltro presentano per sè soli tali pregi che bastano a rendermi propenso ad accogliere l'opinione di coloro che lo credono di Leonardo.

Onde quei pregi siano posti in piena luce e giustamente apprezzati, esaminerò tre opere d'arte eseguite a Milano in quel torno di tempo, che concordano colla Dama dall'ermellino in

[1] *Leonardos Bildnis der jungen Dame mit der Hermelin*, in *Jahrb. d. k. p. Kunstsamml.*, 1915, p. 189 e seg.

[2] *Leonardos Bildnis der Cecilia Gallerani*, ecc. in *Monatsh. f. Kunstwiss.*, IX, 1916, p. 25 e seg.

uno stesso particolare caratteristico: il gesto e la forma della mano destra.

In una Sacra Conversazione che si conserva nel Seminario di Venezia (fig. 26), opera piuttosto scadente da attribuirsi al Preda, il braccio e la destra della Vergine riproducono quelli del ritratto di Cracovia; ma si tratta di una ripetizione materiale e affatto priva di giustificazione. Quanto l'attitudine della mano dalle dita divaricate ha una ragion d'essere nella dama che mira a prevenire lo scatto dell'ermellino, altrettanto è fuor di luogo nella Vergine che sostiene il braccio benedicente del piccolo Gesù.

Molto più proficuo è il confronto della nostra Dama colla fanciulla del Boltraffio recante un vassoio di frutti, ora nel Metropolitan Museum di Nuova York (fig. 27). Il valente scolaro, che, si vede, era rimasto fortemente impressionato dall'opera del maestro, non ne copia tuttavia servilmente il gesto, ma pur imitando, lo modifica secondo le esigenze della propria composizione. La dipendenza della sua fanciulla dalla Dama dall'ermellino è peraltro evidente per la posa delle due braccia, fra le quali il vassoio ha preso il posto della bestiola. Ora da chi poteva il Boltraffio derivare i motivi delle sue composizioni se non dal proprio maestro? Ed ecco

che il nome di Leonardo, al quale s'era pensato fin da principio per la novità dell'invenzione e pel potente soffio di vita che anima la figura, ci si presenta un'altra volta alla mente come quello dell'autore del ritratto di Cracovia.

Degna infine d'attenzione tutt'affatto particolare è la relazione di somiglianza che corre tra l'atteggiamento della destra presso la Dama dall'ermellino e presso il San Filippo del Cenacolo, il quale ripiega la sua trepidante verso il petto, quasi voglia protestare con tutta l'anima la propria infinita devozione per il Redentore del mondo. Poichè in questo punto la pittura di Leonardo appare assai scolorita e sembra alterata da vecchi restauri,[1] consiglio il lettore a valersi pel confronto di una buona copia antica, per esempio di quella di Castellazzo, attribuita al Solari (fig. 25). Le due mani sono atteggiate in modo assai simile, e quanto al disegno sono quasi uguali anche nei particolari; soltanto, nella Dama di Cracovia le dita superiori appaiono alquanto più distaccate fra loro che nel San Filippo. La mano della donna non ha solo l'attitudine conveniente all'azione

[1] Oggi nel dipinto di Leonardo la mano di Filippo è alquanto diversa da quella delle copie più antiche, le quali invece in questo particolare concordano tutte fra loro.

Fig. 24. - Leonardo, La *Dama dall'ermellino*.
(Cracovia, Raccolta Czartoryski).

Fig. 25. - A. Solari, L'*Apostolo Filippo.*
Particolare della copia del *Cenacolo.*

del momento, ma l'unica conveniente, cosicchè non si potrebbe pensarla diversa senza che ne scapitasse l'effetto artistico complessivo. Si comprende che nell'eseguirla l'artista ad altro non mirò che a renderne fedelmente la mossa così appunto come gli era caduta sotto gli occhi. Lo stesso invece non si può dire della mano di Filippo, il cui atteggiamento, pur così ricco di significato ideale, sembra avere in sè qualche cosa di artificioso, e ad ogni modo non interpreta così perfettamente la passione dell'apostolo che non se ne possa immaginare un altro, simile ma pur differente, che la esprima in modo altrettanto efficace. Insomma nella mano del ritratto di Cracovia io vedo tutta la spontaneità e naturalezza di uno studio diretto dal vero, in quella del santo, un elaborato adattamento di questo studio alla sapiente composizione del Cenacolo.[1] In fatto di mani è accaduto più volte a Leo-

[1] V'è ancora un'altra pittura lombarda in cui la mossa del braccio destro rammenta quella della Dama dall'ermellino: l'angelo attribuito al Preda che suona la viola a lato alla Vergine delle roccie di Londra, il quale, se proprio non fu fatto su disegno di Leonardo, si ispira verosimilmente a qualche figura di lui. Malgrado le apparenze però i due gesti sono indipendenti l'uno dall'altro, perchè ognuno di loro conviene perfettamente all'azione che il personaggio sta compiendo; l'uno riproduce il vero direttamente, l'altro rende con fedeltà un modello preso dal vero.

nardo di imitare sè stesso. La destra della Vergine delle roccie è atteggiata come quella dell'Annunziata degli Uffizi;[1] la destra del Cristo del Cenacolo ripete la sinistra della Vergine delle roccie, e fu detto non senza ragione, che la mano coll'indice teso, la quale dall'Adorazione dei magi al San Giovanni del Louvre torna in tante delle sue opere, può ritenersi come un intercalare abituale del maestro da Vinci. Avendo dunque la Dama dall'ermellino fornito il modello di un particolare importante del Cenacolo, anche per ciò vi è ogni ragione di credere che sia opera originale di Leonardo.

Un ritratto ch'era sempre stato attribuito a Leonardo è la cosidetta *Belle Ferronière* del Louvre (fig. 28). Da qualche tempo però anche la sua origine è contestata e lo si assegna da molti con più o meno di asseveranza al Boltraffio. Secondo costoro per Leonardo i capelli della gentildonna sono troppo lisci ed accuratamente pettinati senza che alcun ricciolo ribelle

[1] Non so se tale constatazione sia mai stata fatta; certo essa è buon argomento a favore dell'origine leonardesca di quest'ultimo dipinto.

Fig. 26. - A. Preda, *Sacra Conversazione.*
(Venezia, Galleria del Seminario).

venga ad alterarne la compostezza artificiosa, e le sopracciglia sono assai più accentuate di quanto egli fosse solito di fare. Anche il fregio che contorna lo scollo della veste sembra loro riprodotto troppo minutamente e materialmente, mentre poi non sanno persuadersi che il grande artista avesse potuto rinunciare alle mani, a quelle mani pel cui mezzo gli riusciva di esprimere con tanta evidenza l'azione e il sentimento dei suoi personaggi. V'è chi trova finalmente che la bella dama ha un'attitudine troppo quieta, un volto troppo poco animato, in altre parole un aspetto non abbastanza espressivo per l'autore del Cenacolo e della Sant'Anna.

Ora ribattere simili argomenti non mi pare davvero difficile. Non sarebbe forse neppur da rilevare quello dell'assenza delle mani tanto è destituito di fondamento. Basta supporre che la gentildonna si fosse contentata di un ritratto *fino alle spalle,* magari in considerazione del prezzo minore, o che l'artista le abbia omesse perchè stretto dal tempo, per giustificarne la mancanza.

Dopo quanto s'è constatato a proposito della Dama dalla reticella di perle, credo di poter passar sopra all'appunto dell'esecuzione eccessivamente minuziosa ed accurata di certi parti-

colari, poichè sappiamo che l'estrema diligenza della fattura era fra le caratteristiche dell'arte del maestro. Nè maggior importanza va attribuita alla osservazione che i capelli, simili a una parrucca, appaiono troppo regolarmente composti, e che le sopracciglia sono troppo segnate, contrariamente a ciò che si nota in altri lavori di Leonardo. Il pittore non s'era già trovato dinanzi a un modello ch'egli potesse disporre ed atteggiare a modo suo, come gli accadeva ordinariamente pei suoi studi e disegni, ma a una gentildonna di condizione elevata che riponeva forse tutta la sua vanità nel seguire strettamente l'ultimo figurino della moda. Una donna siffatta difficilmente avrebbe consentito a disordinare, in contrasto con quel figurino, l'edificio ben architettato delle chiome per compiacere alle fantasie del ritrattista, fosse pur questi un Leonardo. Non chiamato a dar consigli in materia, a lui si chiedeva soltanto che riproducesse nel modo più lusinghiero possibile quanto gli era offerto allo sguardo. Rispetto poi alle sopracciglia, a giudicare dai ritratti lombardi giunti fino a noi, non pare che a Milano l'uso di estirparle fosse in voga come a Firenze, e se la dama le aveva fortemente segnate, non s'intende perchè in un ritratto l'artista le dovesse sopprimere o atte-

Fig. 27. - Boltraffio, Fanciulla recante un vassoio di frutti.
(Nuova York, Metropolitan Museum).

nuare a scapito della somiglianza. A chi rileva nella *Belle Ferronière* una placidità che sarebbe in contrasto coll'animazione vivace di altre creature vinciane, potrei rispondere, come fa il Beltrami a proposito dello stesso appunto mosso alla Dama dell'Ambrosiana, citando la posa tranquilla della Gioconda oppure quella della supposta Isabella d'Este.

Ma ciò che proprio non intendo è come si possa trovare poco espressivo il volto della dama del Louvre, illuminato com'è da quegli occhioni ammaliatori di cui ben si vede che la bella signora conosce tutto il potere, tutto l'irresistibile incanto. Il carattere di quel volto risiedeva tutto nel fascino dello sguardo; ecco quanto Leonardo comprese e seppe esprimere in modo insuperabile. Ho detto che s'è fatto il nome del Boltraffio come quello del possibile autore della *Belle Ferronière*. Ora si passino pure in rassegna le opere di questo artista, nobile e di delicato sentire, ma di modesta fantasia e poco fornito di spirito d'osservazione; in esse simili tratti di genio non s'incontreranno mai. [1]

[1] Rispetto alla collaborazione, che io son ben lontano dall'escludere, del Boltraffio e d'altri discepoli nell'esecuzione pittorica di questo e di altri ritratti di Leonardo, si veda quanto osservo al cap. VII.

★

Come abbiam fatto per la gentildonna dell'Ambrosiana, studieremo ora l'acconciatura della Dama dall'ermellino e della *Belle Ferronière* allo scopo di determinare approssimativamente l'epoca a cui spettano i due ritratti. Nè rincresca al lettore che ci diffondiamo sull'argomento più che non sia strettamente necessario al nostro proposito, perchè se ci riuscirà di gettare un po' di luce sull'oscura materia della moda in Italia alla fine del secolo decimoquinto, gioveremo non solo alla storia del costume, ma, di riflesso, anche a quella dell'arte. Sia detto di passaggio, l'esame delle foggie di vestire e delle acconciature in uso nelle varie epoche rende utilissimi servigi a chi si occupa di determinare le date dei dipinti ai fini della storia dell'arte. Naturalmente questo esame offre per solito un criterio piuttosto vago e quindi di valore soltanto sussidiario; ma è innegabile che in più d'un caso dubbio può porgere il filo d'Arianna atto a risolvere la questione più intricata, onde sarebbe bene che gli studiosi vi ricorressero più di frequente e vi dedicassero maggior attenzione che non sogliano

Fig. 28. - Leonardo, La *Belle Ferronière.*
(Parigi, Louvre).

fare. Un simile studio condurrebbe a risultati particolarmente importanti appunto nei riguardi della storia dell'arte lombarda nel periodo di cui trattiamo, storia tuttora così piena di incognite e di lacune.

E l'una e l'altra signora si presentano vestite e pettinate in modo pressochè simile, secondo quella foggia che dal paese d'origine fu detta *alla castigliana* o *alla spagnuola*. Codesta foggia consisteva in un abito ampiamente aperto sul petto (una *camora* o un *vestito*), [1] alle cui spalle si allacciavano mediante numerosi nastrini le maniche staccate. Nelle maniche, piuttosto aderenti, venivan praticati dei tagli o *frappe*, sovente per il lungo, sempre poi in traverso all'altezza del gomito, e da queste frappe, che anch'esse si stringevano mediante nastrini dai capi svolazzanti, usciva a sbuffi la candida camicia. [2]

Si noti che mentre la spalla sinistra della

[1] La *camora* (in italiano *gamurra*) e il *vestito* erano abiti femminili di lusso che oggi riesce difficile distinguere l'uno dall'altro con precisione. Nel corredo di Drusiana Sforza del 1464 (cit. in Malaguzzi, *op. cit.*, I, p. 404) si notavano diversi *vestiti* di panno morello *a guarnazzone*, cioè con maniche fornite di manicottoli come quelle delle guarnacche.

[2] Queste particolarità delle vesti alla spagnola si osservano, oltrechè nel dipinto di Cracovia e nella *Belle Ferronière*, in una quantità di ritratti femminili dovuti a pittori milanesi del tempo (vedansi quelli che in buon numero ha pubblicato il

Dama dall'ermellino appare rivestita di un mantello senza maniche, la destra ne è spoglia. Questo modo singolare di portare il mantello non è dovuto a un capriccio della dama, ma era proprio della foggia spagnola, tantochè lo si trova rappresentato anche nell'Incontro di Eleonora di Portogallo coll'imperatore Federico III, affresco del Pintoricchio nella sagristia del Duomo di Siena (fig. 29). Ma se l'indumento del quale parliamo (forse da identificare coll'*albernia* o *sbernia* di cui fanno spesso menzione gli inventari italiani e milanesi del tempo) si portava di preferenza su una spalla sola, ciò non vuol dire che non lo si adoperasse occorrendo a coprirle entrambe. Così avviene nella Dama dalla reticella di perle, il cui manto, pure senza maniche e recante sulla spalla un ornamento gemmato come quello di Eleonora di Portogallo, è dello stesso tipo. Un'altra specie di mantello proprio della foggia spagnola consisteva in un'ampia cappa, che coprendo similmente una

Malaguzzi nella sua opera sulla Corte di Lodovico il Moro, dal lato iconografico veramente preziosa); ma specialmente e meglio che altrove nella figura di Beatrice d'Este rappresentata nella pala sforzesca (fig. 12). Va rilevato peraltro che le maniche sparate, d'origine spagnuola o no, erano in uso in varie parti d'Italia, per esempio a Firenze, anche prima dei tempi di cui parliamo; non però a Milano.

Fig. 29. – *Eleonora di Portogallo* e le sue dame in foggia spagnuola.
(Da un affresco del Pintoricchio nella Sagrestia del Duomo di Siena).

sola delle spalle, scendeva a bandoliera traverso il petto per raccogliersi sul fianco opposto. Di questa cappa si ha qualche esempio in documenti grafici lombardi della fine del secolo XV (fig. 19). Ne sono vestite la governante di Massimiliano Sforza fanciullo in una miniatura del trivulziano libro del *Jesus* (fig. 32) e la duchessa e le dame della corte in una miniatura del Messale del cardinale Arcimboldi che si conserva nella biblioteca capitolare milanese.[1] Finalmente il lembo di una cappa riccamente ornata copre l'omero sinistro di Beatrice d'Este nel busto scolpito da Gian Cristoforo Romano, oggi al Louvre (fig. 30, 31).[2]

La pettinatura propria della foggia alla spagnuola, quale si presenta nelle nostre due dame e in numerosi altri ritratti milanesi dell'epoca, era una variante di quella che abbiam veduto nella Dama dalla reticella di perle. Anche in essa i capelli, spartiti sulla fronte, scendevano a coprire le orecchie, lasciando sfuggire lungo le guancie due libere ciocche. Nella Dama dall'ermellino queste ciocche furono da un malaccorto restauratore scambiate pei nastri della cuffia e come tali ripiegate a

[1] Riprodotta in MALAGUZZI, *op. cit.*, III, fig. 188.
[2] Un esempio non lombardo vedi alla fig. 29.

fasciare il mento. Che questa disposizione non sia l'originaria ma il risultato di un malinteso restauro lo ha già rilevato il D'Ochenkowski nel diligente esame ch'egli fa del dipinto,[1] e riesce del resto evidente a chiunque paragoni l'acconciatura di codesta dama con quella della *Belle Ferronière* e di altri ritratti femminili contemporanei spettanti all'arte lombarda. Nella foggia alla spagnuola, i capelli si raccoglievano posteriormente in una lunga treccia che si lasciava pendere dietro le spalle, e tutta l'acconciatura veniva tenuta in sesto mediante la lenza, il trenzato e la cuffia, cui andava spesso congiunto un velo leggerissimo che scendeva assai basso sulla fronte (fig. 24).

La cuffia, di stoffa o di maglia di seta e oro, presso le gentildonne riccamente ornata di ricami e di gioielli, era assai piccola e a stento copriva la nuca (fig. 30, 31), tantochè nella Dama dall'ermellino e nella *Belle Ferronière* appena si scorge.[2]

Nell'ultimo decennio del Quattrocento chiamavasi *lenza* quella specie di diadema di stoffa,

[1] *La Dama coll'ermellino*, in *Raccolta Vinciana*, X, p. 65 e seg., specialmente alla p. 82.

[2] Sulle cuffie in uso a Milano nel quattrocento v. E. Verga, *Le leggi suntuarie milanesi*, in *Arch. stor. lomb.*, vol. IX, 1898, p. 34 e seg.

di fili di seta intrecciati od anche di metallo prezioso, non di rado fregiato di gioielli tutt'intorno o, come nella *Belle Ferronière*, di una gemma in mezzo alla fronte, che abbiamo già trovato nella Dama dalla reticella di perle. La lenza (in spagnuolo *lienza*, dal latino *lintea*), oggetto d'uso antico in Italia dove altre volte s'era chiamato *benda da capo*, consisteva in origine in una striscia di pannolino, e sotto questa forma alla metà del secolo XV la vediamo largamente adoperata a sostegno delle chiome femminili nei dipinti e nelle medaglie del Pisanello e di Matteo dei Pasti. Negli ultimi decennii del secolo la benda di pannolino si tramuta in un sottil nastro serico quale vediamo sul capo della Dama dalla reticella di perle; e quando, come nel caso di questa dama e della *Belle Ferronière*, si adorna di gemme, acquista l'importanza di un frontale, di una ghirlanda o di un cerchiello, oggetti di oreficeria con cui i documenti tendono a confonderla. [1]

[1] *Istrumento di divisione* tra le sorelle Angela ed Ippolita Sforza del 1493, in *Miscellanea di Storia Italiana*, IV, 1863, p. 145 e seg.: Frontale uno de veluto negro estimato libre quatro e soldi sedece . . Ivi: Girlanda una perlarum numero centum nonaginta novem valoris ducatorum quinquecentum . Alle nozze di Lucrezia Borgia nel 1502 Isabella d'Este portava sul capo « uno circhiello d'oro » (SANUTO, *Diarii*).

Soltanto coll'introduzione della moda spagnuola questo nastro prende il nome di lenza che prevale ben presto sugli altri.[1] La lenza sopravvisse alla moda spagnuola e durò fino al secondo decennio del secolo XVI, come vedremo nel prossimo capitolo.

L'ultimo elemento caratteristico della pettinatura alla spagnuola era il *trenzato* o *trenzale* (dallo spagnuolo *trenzado*, e questo da *trenza*, treccia). Esso consisteva in un largo nastro di pannolino, di seta bianca o di tela d'oro che si avvolgeva intorno alla treccia in modo da nasconderla spesso interamente[2] (fig. 12, 30, 31). A meglio fissarlo alla treccia si usavano cordelline che nelle occasioni solenni erano sostituite da

[1] Sei lenze d'oro e di seta di vario colore erano nel *Corredo* di Bianca Maria Sforza del 1493 (edito da F. Calvi, Milano, 1888). Lucrezia Borgia all'epoca delle sue nozze fece sfoggio di una « lenza molto azoielata », e di un'altra « de diamanti e smeraldi », mentre nella stessa occasione Isabella Gonzaga, per far onore alla cognata, portò una lenza « de diamanti grossissimi », e una « de diamanti, rubini e smeraldi belissimi » (Sanuto, *Diarii*).

[2] Il *Corredo* di Bianca Maria Sforza (1493) conteneva « uno trenzato d'oro »; quello di Paola Gonzaga che nel 1501 sposò un Trivulzio, « tranzali sey de diversi colori, cinque tranzati de colore, dui tranzati bianchi » (E. Motta, *Nozze principesche nel Quattrocento*, Milano, 1894, p. 16 e seg.). Uno dei trenzati messi in mostra da Lucrezia Borgia nel 1502 era « de seda bianca, listato d'oro al piede de la treza, ligato de incarnato » (Polifilo, *La guardaroba di Lucrezia Borgia*, Milano, 1903, p. 27).

Fig. 30. - Gian Cristoforo Romano, Busto di *Beatrice d'Este* in foggia spagnuola. (Parigi, Louvre).

Fig. 31. - Lo stesso visto da tergo.

catenelle d'oro o da file di perle.[1] Quando al principio del nuovo secolo alla spagnuola subentrò la foggia francese, mentre la lenza rimase nell'uso, il trenzato scomparve, essendo mutata la disposizione delle chiome.

Che la foggia di cui ci occupiamo provenisse dalla Spagna si sa da Tristano Calco, il quale, parlando della festa da ballo che ebbe luogo in Castello nel 1491 in occasione delle nozze del Moro con Beatrice d'Este, dice della sposa e delle altre dame ch'eran vestite *habitu hispano,* e seguita descrivendo il loro abbigliamento, in tutto simile a quello di cui qui sopra s'è data notizia.[2]

Un quadro della Galleria del Prado dipinto nel 1491 ed attribuito ad Antonio del Rincon,

[1] Le cordelline di stoffa e le file di perle compaiono nei documenti grafici. In una lettera del maggio 1493 è detto che Beatrice d'Este aveva fatto dono alle sue damigelle di diverse catene del valore di ducati 220, oltre alle altre che sogliono portare a treza (Luzio e Renier, *Delle relazioni di Isabella d'Este Gonzaga con Beatrice e Lodovico Sforza,* in *Arch. stor. lomb.,* 1890, p. 374).

[2] Il Calco riferisce che le principesse di casa Sforza e le gentildonne che in gran numero intervennero a quelle nozze « Habitu omnes hispano incedebant, falcatis infra ubera pectoribus, ac pallio, ritu gabino, dextro ab humero laevum ad latus subducto; tum sparsi per terga crines, pluribus connexi in tricam, gemmati pendebant margaritisque graves » (*Nuptiae mediolanensium ducum,* in *Graevius,* t. II, pars I, p. 519). L'abbigliamento alla spagnuola ammetteva dunque anche i ca-

che rappresenta i re cattolici coi figli ai piedi della Vergine, ci mette sott'occhio la foggia spagnuola qual'era nel paese d'origine. In questo quadro tanto la regina Isabella quanto la giovinetta figlia Juana hanno le maniche della veste sparate da cui escono gli sbuffi della camicia. Juana porta inoltre la lunga treccia di capelli chiusa nel *trenzado*.

In Italia la foggia alla spagnuola penetrò per la via di Napoli, dove l'avranno introdotta certamente le principesse della casa regnante d'Aragona [1] e dove divenne ben presto d'uso

pelli sciolti. Tuttavia tanto i documenti scritti quanto le rappresentazioni grafiche provano che la moda di raccoglierli in treccia fu di gran lunga la prevalente. Anche Marino Sanuto, descrivendo la cerimonia dell'investitura di Lodovico il Moro a duca di Milano, celebrata il 26 maggio 1495, dice che la duchessa nel corteo dal Castello al Duomo era accompagnata da cinquantotto dame a cavallo « vestite a la castigliana ben in ponto et la mazor parte d'oro con belle perle et altre zoje » (*La spedizione di Carlo VIII in Italia*, Venezia, 1873, p. 354.). La duchessa colle principali di queste dame è poi rappresentata in tale abbigliamento nella miniatura che riproduce la cerimonia stessa (pubblicata dal Malaguzzi Valeri, *op. cit.*, III, fig. 188).

[1] Durante lo sposalizio fra Gian Galeazzo Sforza e Isabella d'Aragona, avvenuto in Napoli per procura nel dicembre del 1489, vi fu una festa da ballo in Castel Nuovo alla quale presero parte la regina in abito castigliano e la sposa novella in abito napoletano (Calco, *op. cit.*, II, 505). Il fatto che il costume straniero non aveva ancora bandito completamente dalla corte il nazionale, come accadde poco dopo, sembra indicare che la sua comparsa in Napoli era allora di data recente.

generale. Cesare Vecellio infatti parlando della foggia che si portava anticamente in questa città e in tutto il reame, non fa altro che descrivere l'abito alla spagnuola, al quale corrisponde perfettamente il figurino ch'egli pubblica.[1] A Milano la importò Isabella d'Aragona, venuta da Napoli nel 1489 sposa al duca Gian Galeazzo,[2] ma l'incremento maggiore l'ebbe da Beatrice d'Este, che due anni dopo impalmò Ludovico il Moro e che aveva dimorato per parecchi mesi alla corte aragonese. La pena presasi dal Calco di descrivere accuratamente la foggia alla spagnuola portata alle sue nozze da questa principessa e dalle dame di corte, prova che quella foggia nel 1491 era tuttora una novità per Milano. Infatti quando nel 1493 ebbe luogo il matrimonio di Bianca Maria, egli trascurò di offrire ragguagli in proposito, perchè, diffusasene l'usanza, era a tutti ormai nota.

1) *Habiti antichi e moderni di tutto il mondo*, Venezia, 1598, p. 211.

2) Alle nozze celebrate nel Castello di porta Giovia « sponsae ornatus fuit aurea vestis infra mammas defalcati denudatique pectoris: crines nigelli nusquam sparsi, sed in longam teretemque formam contricati per terga demittebantur, margaritis gemmisque onusti » (Calco, *op. cit.*, II, 511). Qui lo storico milanese si esprime in modo da far comprendere che tra le gentildonne intervenute alla festa, la sola Isabella era acconciata alla spagnuola.

Le poche rappresentazioni che ci restano di Isabella d'Aragona anteriori alla sua vedovanza e tutte quelle, ben più numerose, di Beatrice, ce le mostrano costantemente acconciate in cuffia, lenza e trenzato.[1] Beatrice soprattutto raramente andava vestita in altro modo,[2] e coll'autorità dell'esempio indusse a far il medesimo non solo le altre dame di corte, a cominciare dalla nipote Bianca Maria, la futura regina dei Romani,[3] ma quasi tutte le gentildonne di Milano. Certo è che i ritratti femminili di scuola lombarda dell'ultimo decennio del

[1] Per Isabella d'Aragona vedi il medaglione della porta del lavabo nella Certosa di Pavia e quello dipinto dal Luini in casa della Tela, che riproduce un ritratto del tempo. Quanto alle rappresentazioni di Beatrice possono valere per tutte quelle che qui riproduciamo della pala sforzesca e del busto di Gian Cristoforo Romano. Confronta inoltre Cocceva, *L'iconografia di Beatrice d'Este* in *Arch. stor. dell'Arte*, 1889; e L. Beltrami, *Il ritratto di Beatrice d'Este di Leonardo da Vinci*, Milano, 1905.

[2] Il cronista Muralto disse di Beatrice che fu *novarum vestium inventrix;* ma se ella si dilettò talvolta di sperimentare qualche foggia insolita, fu questo però un capriccio passeggero e tornò poi sempre al solito abito spagnuolo (cfr. Luzio e Renier, *Delle relazioni d'Isabella d'Este Gonzaga con Lodovico e Beatrice Sforza* in *Arch. stor. lomb.*, 1890, pag. 110 e 114).

[3] La foggia alla spagnuola toccò gli ultimi termini dello sfarzo nelle acconciature che questa principessa sfoggiò in occasione delle sue nozze coll'imperatore Massimiliano nel 1493, come si vede dai ritratti che allora le fece il Preda.

Fig. 32. - Dama e damigelle milanesi in foggia spagnuola.
Miniatura nel libro del *Jesus*. (Milano, Bibl. Trivulziana).
(Dal *Malaguzzi Valeri*).

Quattrocento di rado ci pongon sott'occhio altre foggie che la spagnuola, e che il Vecellio la descrive, e ne riproduce il figurino, come quella anticamente in uso presso le signore milanesi. [1] Ben presto da Milano essa si sparse in tutti i principati dell'Italia superiore. Sappiamo che la si portava a Ferrara; [2] Isabella d'Este, la elegantissima sorella di Beatrice, dovette introdurla a Mantova; [3] Elisabetta Gonzaga colla cognata Emilia Pia ad Urbino. [4] Similmente la troviamo a Parma, [5] a Modena, [6] a Genova. [7] Invece, malgrado qualche comparsa sporadica, non pare che attecchisse a Venezia [8] e neppure

[1] *Op. cit.*, p. 164.

[2] L'uso della moda spagnuola a Ferrara è attestato da un ritratto di famiglia attribuito alla scuola di Cosimo Tura (pubblic. in A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, VIII, parte III, p. 443) e dal dipinto di scuola ferrarese che rappresenta la morte di Lucrezia (*ivi*, p. 559).

[3] Essendo intervenuta alle nozze della sorella, è a credere abbia essa pure adottato per l'occasione la nuova foggia che avrà poi importato nella città di sua residenza.

[4] Acconciate alla foggia spagnuola le rappresentano le medaglie del tempo.

[5] Medaglia di Barbara Torelli di Montechiarugolo.

[6] Ritratto di Bianca Bentivoglio Rangoni in un'ancona di Marco Meloni che si conserva nella Galleria estense di Modena.

[7] Medaglia della genovese Perretta Usomaria (Usodimare).

[8] Per Venezia non ne ricordo che un solo esempio nella pala della Circoncisione di Marco Marziale, oggi alla National Gallery di Londra.

in Toscana.[1] Morta nel 1497 Beatrice d'Este che ne era stata la vera corifea, la foggia spagnuola durò ancora in voga per alcuni anni, finchè dovette cedere il passo a una fortunata rivale, la foggia francese.[2]

Tornando ora alla Dama dall'ermellino e alla *Belle Ferronière,* si raccoglie da quanto siam venuti dicendo che esse sono acconciate secondo la foggia spagnuola dominante a Milano negli ultimi dieci anni del Quattrocento:[3] perciò dobbiamo ritenerle dipinte tra il 1489 e il 1499, anno in cui Leonardo lasciò la capitale lombarda. Se le nostre conclusioni rispondono al vero, cade dunque l'ipotesi, finora sostenuta da molti, che la Dama dall'ermellino riproduca

[1] Veramente essa compare in un affresco del Sodoma a Monte Oliveto; ma si tratterà di una reminiscenza che il pittore portò seco di Lombardia. Anche nell'affresco della sagrestia del duomo di Siena dove il Pinturicchio raffigurò l'imperatore Federigo III che riceve la consorte Eleonora di Portogallo, questa e le sue dame appaiono vestite in foggia spagnuola (fig. 29). Ma qui il pittore ha cercato di distinguere i personaggi tedeschi al seguito dell'imperatore da quelli iberici che accompagnano la principessa, vestendo ognuno, per quanto sapeva, cogli abiti della rispettiva nazione.

[2] Ancora nel 1502 Lucrezia Borgia durante le proprie nozze vestì ora alla spagnola ora alla francese.

[3] Che l'abbigliamento della Dama dall'ermellino appartenga a questo periodo lo ha affermato anche il Bode (*op. cit.*), senza peraltro dar le ragioni della sua asserzione.

le fattezze della Gallerani, ritratta da Leonardo subito dopo il suo arrivo a Milano, e perciò, secondo ogni verosimiglianza, negli anni 1483-84.[1] Siccome poi la Dama dall'ermellino ha fornito il modello di un particolare importante del Cenacolo, così la sua esecuzione va ritenuta anteriore, fors'anche di parecchi anni, al compimento del Cenacolo stesso, e non s'andrà probabilmente errati assegnandola al primo lustro dell'ultimo decennio del secolo. Sarebbe quindi pure da escludere ch'essa possa rappresentare la Crivelli. Si sa infatti, — e l'abbiam già notato a proposito della Dama dalla reticella di perle — che il Moro non rese pubblici i suoi amori con Lucrezia che nel 1497 dopo morta Beatrice d'Este. Solo allora le fece una donazione con atto notarile e solo allora verisimilmente avrà dato incarico a Leonardo di cele-

[1] Per conseguenza non regge neppure l'opinione, del resto per sè stessa poco fondata, del d'Ochenkowski (*op., cit.*, p. 70 e seg.), che l'ermellino che quella dama stringe al seno simboleggi Lodovico il Moro. Si è discusso se codesto animaletto sia davvero un ermellino, perchè, mentre il mantello bianco argenteo lo rivela per tale, le dimensioni piuttosto grandi lo direbbero invece un furetto. Quanto a me, non sono lontano dal credere col Bode che la bestiola fosse realmente un furetto, trasmutato da Leonardo in ermellino onde simboleggiasse la purezza dei costumi o fors'anche il nome della dama, che sarebbe in tal caso un'Ermellina.

brarne la bellezza in un ritratto. Dobbiamo dunque rassegnarci a ignorare, almeno per ora, chi sia la signora effigiata nel quadro di Cracovia. Ma se le sembianze della Crivelli non sono espresse dalla Dama dall'ermellino, tanto più probabile appare che lo siano dalla *Belle Ferronière*. Solo a guardare questa sirena dagli occhi fascinatori riesce facile comprendere come il Moro sia potuto cadere ne' suoi lacci amorosi.

VI. — LA GIOCONDA.

Caduto Lodovico il Moro, sullo scorcio dell'anno 1499 Leonardo lasciava Milano e si dirigeva a Mantova dov'era accolto colle dovute dimostrazioni d'onore da Isabella d'Este. Nei pochi giorni ch'ebbe a sostare colà egli ritrasse i lineamenti dell'ospite gentile in due disegni, uno dei quali le lasciò, l'altro portò seco coll'intesa che se ne sarebbe valso per farle il ritratto a colori; promessa che poi non attenne.

L'Yriarte credette d'aver rintracciato uno di tali disegni in un cartone del Louvre, opera sicura di Leonardo, rappresentante in matita, sanguina e pastello il busto di una dama colla testa di profilo (fig. 33).[1] Quasi tutti i critici

[1] Due antiche copie a sanguina di questa testa si conservano agli Uffizi e presso il signor Hanley Leighton di Londra.

hanno accettato l'opinione dell'Yriarte poichè riscontrano una reale somiglianza tra la dama effigiata nel cartone di Leonardo e i ritratti sicuri d'Isabella, i quali si riducono in sostanza alla medaglia coniata in occasione delle sue nozze, dov'ella compare a fianco del marito Francesco Gonzaga, alla medaglia di Gian Cristoforo Romano, e ai due che in epoca assai tarda ebbe a dipingere Tiziano.[1]

Al giudizio unanime dei critici si oppongono soltanto il Seidlitz ed il Luzio. Il Seidlitz crede bensì che il cartone rappresenti Isabella, ma ritiene che spetti, invece che a Leonardo, al Boltraffio, il quale lo avrebbe eseguito durante una sua visita alla corte mantovana nel 1498; e giustifica questa attribuzione col porre in rilievo l'affinità che secondo lui esisterebbe fra il cartone in discorso e il noto disegno di un busto di donna del Boltraffio conservato all'Ambrosiana (fig. 36).[2] Senonchè l'atteggiamento delle mani nel cartone del Louvre è quasi identico a quello della Gioconda, e se il

[1] Vedi A. Luzio, *I ritratti d'Isabella d'Este* in *Emporium*, XI, 1900, p. 344 e seg., 426 e seg., e in *La Galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra*, Milano, 1913, p. 183 e seg.

[2] Seidlitz, *op. cit.*, II, p. 5. Questa idea fu accolta anche dal Bock, *Leonardofragen* in *Repertorium f. Kunstwiss.*, 1916, p. 162.

Fig. 33. - Leonardo, Il *cartone del Louvre.*

Fig. 34. - Leonardo, La *Gioconda*.
(Parigi, Louvre).

cartone fosse opera del Boltraffio, si avrebbe il caso, davvero inammissibile, di Leonardo che copia un suo scolaro. Il Luzio [1] invece dubita fortemente che nel pastello del Louvre sia da vedere Isabella d'Este, notando fra l'altro come la medaglia di Gian Cristoforo Romano del 1498, che la figura in età prossima a quella in cui la ritrasse Leonardo, ce la presenti col naso leggermente aquilino e col labbro inferiore un po' sporgente, caratteri che non appaiono nella dama del Louvre. Ma non sembra che le idee del Luzio su questo punto particolare siano state accolte dai critici.

Anche questa volta prima di procedere oltre sarà bene che osserviamo quale foggia d'abito e quale acconciatura di testa porti la dama, per averne lume a stabilire anzitutto se il ritratto possa attribuirsi all'anno 1500, e in secondo luogo se esso convenga a una principessa del carattere d'Isabella.

La dama rappresentata nel cartone del Louvre indossa una veste a liste scollata fino alle spalle e con le maniche staccate piuttosto ampie, che lasciano uscire a sbuffi la camicia là dove si

[1] *Op. cit.*

allacciano al vestito. I capelli sono artificiosamente acconciati a modo di zazzera riccioluta scendente sugli omeri. Alla zazzera è sovrapposto un leggerissimo velo che scende basso sulla fronte come nel ritratto della Dama dall'ermellino, e tutta l'acconciatura è tenuta insieme da un nastro o lenza di stoffa. Era questa la *foggia alla francese* che aveva fatto la sua prima apparizione in Italia con Carlo VIII e co' suoi baroni nel 1494. Dato il breve soggiorno dello straniero fra noi, essa allora non potè attecchire, sebbene non le mancasse qualche effimera adesione; ma quando cinque anni dopo i francesi giunsero ad impadronirsi stabilmente di Milano e ad estendere la propria influenza su mezza Italia, anche il loro modo di vestire si diffuse largamente e s'impose a tutti, uomini e donne. [1] Siccome però d'oltr'alpi non eran calati tra noi che soldati e funzionarii civili e mi-

[1] I milanesi ebbero occasione di vedere per la prima volta la nuova foggia portata da masse di uomini il 6 di settembre 1499, quando il maresciallo Trivulzio entrò nella loro città alla testa dell'esercito invasore. Baldassare Castiglione, descrivendo nella prima delle sue lettere famigliari l'ingresso di Luigi XII in Milano, avvenuto esattamente un mese dopo, accenna ai paggi del re « su corsierotti assai belli, vestiti alla franzese, che fece assai bel vedere »; e Marin Sanuto nota che nel corteo erano circa trecento franchi arceri vestiti d'abiti alla francese ricamati.

litari, così ai soli uomini fu dato di adottare la nuova foggia nel suo aspetto genuino. Quanto alle donne, smaniose pur esse di abbigliarsi secondo il nuovo figurino esotico, in mancanza di modelli femminili da imitare adottarono alla lor volta la foggia maschile, naturalmente colle modificazioni e gli adattamenti del caso. Si ebbe così una moda alla francese autentica per gli uomini, e per le donne una moda alla francese di pura fantasia, affatto sconosciuta al bel sesso di Francia. [1]

In contrasto colla foggia spagnuola che l'aveva preceduta e che presentava un insieme piuttosto raccolto, la nuova moda femminile tendeva a forme ampie e sciolte, consistendo, come s'è visto e come giova ripetere, in una veste molto scollata e fornita solitamente di un busto a cui mediante nastri si allacciavano le maniche larghissime. Queste, quasi sempre senza intagli, nella Dama del Louvre non appaiono troppo rigonfie; ma in altri ritratti del tempo presentano dimensioni stranamente esagerate. In basso la gonna si allargava a campana, e a mantenerle l'ampiezza voluta si introducevano sotto

[1] In Francia la moda femminile, governata dalla regina Anna di Bretagna, era allora del tutto differente.

di essa certe sottane rinforzate di cerchioni di borra dette *falde*, che facevano l'ufficio toccato più secoli dopo ai guardinfanti. Quanto alla pettinatura, la lenza ed il velo vennero mantenuti, ma le chiome, anzichè riunite in treccia, si disposero a modo delle zazzere maschili. A tenerle raccolte, in luogo del velo si usò spesso una reticella di fili di seta a maglie larghissime. All'altezza delle spalle i capelli venivano ripiegati verso l'interno e non di rado anche racchiusi entro cuffie.[1] (fig. 33, 36, 37, 38, 39).

S'è veduto che la foggia spagnuola ebbe voga nel reame di Napoli e nei principati dell' Italia settentrionale, ma non in Toscana nè a Venezia. La francese invece fu accolta da tutta la nazione ugualmente, come risulta dal fatto che compare nelle pitture di tutte le scuole italiane. A Milano l'hanno rappresentata il Borgognone, il Boltraffio (fig. 36), il Solario (fig. 37), Bernardino dei Conti, Bartolomeo Veneto; a Venezia il Carpaccio,[2] il Catena, Giorgione, Tiziano,

[1] Un'interessante descrizione della foggia femminile alla francese ci ha lasciato il cronista lombardo Francesco Muralto (*Annalia*, Mediolani, 1861, p. 93).

[2] Nel dipinto rappresentante *La glorificazione di Sant'Orsola*, oggi nella Galleria di Venezia.

Fig. 35. - Leonardo, Studio per la *Gioconda*.
(Firenze, Uffizi).

il Palma, il Lotto, il Cariani; a Mantova il Costa; a Firenze Raffaello, il Bugiardini, Ridolfo Ghirlandaio (fig. 38), Andrea del Sarto (fig. 39); a Roma Raffaello.

Torniamo ora al cartone del Louvre e alla possibilità che in esso sia raffigurata Isabella d'Este. Si sa dal *Diario ferrarese*[1] che la foggia alla francese fu adottata alla corte degli Estensi sullo scorcio del 1499, ed è da credere che a quella dei Gonzaga essa sia comparsa suppergiù nello stesso torno di tempo. Che la marchesa di Mantova si sia fatta ritrarre da Leonardo nella nuova acconciatura è dunque tra le cose possibili. Meno verosimile sembra invece che essa abbia posato davanti all'artista in abito così dimesso e spoglia affatto di gioie, come ci si presenta la dama riprodotta nel cartone del Louvre. Una tale semplicità di abbigliamento che parrebbe soverchia in qualunque altra principessa italiana della rinascenza, contrasta in ispecie con quanto sappiamo dell'indole d'Isabella, regina di ogni eleganza, amantissima del lusso in tutte le sue forme, particolarmente appassionata per i gioielli. Nè questa è la sola difficoltà che si oppone a che noi consentiamo

[1] MURATORI, *Rer. it. script.*, XXIV, p. 376.

a vedere la marchesa di Mantova nella Dama del cartone del Louvre. Isabella era ben fornita di sopracciglia, come voleva il costume di Lombardia al tempo suo e come appare dai ritratti fattile dal Tiziano, e la Dama del Louvre ne è affatto sprovvista. Quei medesimi ritratti ci informano che Isabella aveva la fronte di proporzione regolare, e la Dama del Louvre l'ha eccessivamente alta, certo perchè, al pari delle sopracciglia, si era divelti i capelli che la circondavano, secondo un uso in voga a Firenze ancora al principio del Cinquecento. Isabella, come informa la storia e confermano le medaglie, era donna ricca d'un'energia che si rivelava anche nelle sembianze esteriori; la Dama del Louvre invece, con quel suo aspetto dolce e quieto, ha tutta l'aria di una creatura dall'indole placida e fors'anche un tantino indolente. Insomma malgrado una certa rassomiglianza generica di tratti, io penso col Luzio che non v'è motivo di ritenere che il cartone del Louvre rappresenti la illustre marchesana.

Ma se dobbiamo rinunciare all'illusione di vedere in esso i lineamenti d'Isabella d'Este riprodotti da Leonardo, non sarà possibile sostituire al suo il nome di qualche altra dama del tempo? Forse sì; e ad ogni modo la ricerca

presenta per se stessa sufficienti attrattive perchè metta conto di tentarla.

La prima cosa che colpisce chi prende ad osservare il cartone del Louvre è l'attitudine delle braccia e delle mani che ricorda così da vicino quella famosa della Gioconda (fig. 34). La somiglianza delle due pose è tale che fa davvero meraviglia che nessuno dei tanti studiosi di Leonardo, incoraggiato da una prima constatazione di questo genere, si sia indotto ad insistere nel confronto tra il ritratto di monna Lisa e il cartone del Louvre per vedere se è possibile cogliere fra i due qualche altra correlazione non meno interessante. Ma forse chi s'è sentito sulle prime invogliato a tentare tal confronto ne avrà presto deposto il pensiero, messo in dubbio di battere falsa strada dalla differenza delle pettinature che svia l'osservatore dal rilevare le pur notevoli affinità che i due volti presentano, e dalla difficoltà che sempre offre il paragone di un viso di faccia con uno di profilo. Un tal paragone, nonostante gli ostacoli, lo tenteremo noi, lasciando agli studiosi il giudizio sui risultati.

La fronte della nostra incognita appare straordinariamente alta, e tale è pure quella della Gioconda, evidentemente perchè e l'una e l'altra gentildonna s'erano levati i capelli

che le incorniciavano, all'usanza di Firenze.[1] Immediatamente sotto alle sopracciglia, tanto assottigliate al modo fiorentino che più non si scorgono, ambedue presentano un caratteristico rigonfiamento dei muscoli orbitali, particolare di cui non farei cenno perchè compare più o meno in altri volti vinciani, se i nostri non fossero ritratti. In entrambe le figure le chiome sono ondulate, la struttura del viso è la stessa, le guancie ed il mento appaiono similmente

[1] L'uso delle donne — di probabile origine oltremontana — di svellersi i peli delle sopracciglia e i capelli intorno alla fronte al fine di renderla più spaziosa era antico in Firenze, poichè già il Boccaccio nel *Labirinto d'amore* parla di « certe femminette delle quali per la nostra città sono assai che fanno gli scorticatoi alle femmine pelando le ciglia e le fronti ». Tale moda durò poi sempre a Firenze, tranne forse qualche breve interruzione, fino alla metà del secolo XVI e oltre, come mostrano infinite pitture e sculture da Masaccio al Bronzino e all'Allori. Al principio del Cinquecento la si praticava anche in altre parti dell'Italia. Vi accennano infatti il Castiglione nel primo libro del *Cortigiano* (« pelarsi le ciglia e la fronte »), e l'Ariosto nel quinto atto della *Cassaria* (« oh che opera lunga in pelarsi le ciglia! »), mentre Caterina Sforza signora di Forlì, nel suo libro di *Experimenti* dà la ricetta « a far andar via li capelli et li peli che sono nati et sono nella fronte, che è brutissimo » e « a far andare via li peli delli ciglia » (PASOLINI, *Caterina Sforza*, III, p. 653 e 658). Gli *scorticatoi* e i *pelatoi* adoperati ad ottenere l'effetto, non erano pinze o altri arnesi del genere, ma lozioni caustiche ed unguenti. Le medaglie e i dipinti del Pisanello e degli artisti suoi contemporanei, nonchè quelli dei loro immediati successori, quali il Tura e il Cossa

Fig. 36. - Boltraffio, Dama milanese in foggia francese.
(Milano, Ambrosiana).

tondeggianti, pari è la floridezza un po' molle della bella persona, eguale l'età. Avendo preso le misure dei volti su fototipie che li riproducono ridotti alla medesima scala, [1] ho trovato che le distanze dal sommo della fronte alla radice del naso, dalla radice del naso alla sua punta, dalle narici alla linea mediana delle labbra e da questa linea alla punta del mento, sono uguali in tutt'e due. Non è possibile stabilire

a Ferrara e il pittore della cappella Portinari a Milano, indicano che durante il sec. XV l'usanza di cui parliamo aveva guadagnato terreno anche nell'Italia Settentrionale: a Milano però ai tempi di Lodovico il Moro essa non esisteva già più. Prima di lasciare quest'argomento chiarirò un equivoco nel quale sono caduti alcuni critici, specialmente stranieri. Per *ciglia* essi intendono al modo moderno soltanto i peli delle palpebre, mentre nell'antica lingua italiana si chiamavano così tanto questi quanto i peli che guarniscono le arcate orbitali, oggi meglio distinti alla latina col nome di *sopracciglia*. Una traccia del vecchio uso rimane tuttora nelle frasi *inarcare, aggrottare le ciglia* e simili. Ciò posto, conviene avvertire che, mentre il Vasari quando descrive le ciglia della Gioconda intende dire dei peli delle palpebre, i testi che abbiam citati più su accennano sempre a quelli delle orbite. Questi ultimi e non già i primi (che sarebbe assurdo soltanto pensarlo) voleva la moda che fossero levati; e se nella Gioconda i peli delle palpebre oggi non si scorgono più, è perchè andarono perduti durante le improvvide lavature cui in passato fu sottoposto il dipinto. (Cfr. E. Möller *Monatsh. f. Kunstvviss.*, XI, 1918. *Zvvei bisher unerkannte Bildnisse der Mona Lisa*).

[1] Cioè pel cartone del Louvre sulla figura che ne dà il Rosenberg (*Leonardo da Vinci*, fig. 73), per la *Gioconda* su quella offerta dal Malaguzzi (*op. cit.*, II, tav. XV).

un confronto diretto quanto alla forma del naso, che nell'immagine del cartone presenta una lieve depressione verso il mezzo, mentre ha la parte inferiore forse un poco più grossa del dovere. Ma qui per fortuna ci soccorre un disegno di testa femminile di Leonardo che si conserva agli Uffizi (fig. 35). La donna effigiata in questo disegno si presenta col busto di fronte e la faccia volta di terza. I tratti del volto, i capelli sciolti sotto il velo, il sorriso che increspa le labbra non lasciano alcun dubbio che qui s'abbia a fare con uno studio pel ritratto di monna Lisa, tanto più che le misure del volto stesso corrispondono perfettamente, fatte le debite proporzioni, a quelle già considerate del cartone del Louvre e della Gioconda.[1] Orbene il naso di questa figura presenta appunto la stessa depressione mediana e lo stesso ingrossamento della parte inferiore che si nota nel cartone del Louvre.[2] La veste indossata dalla dama del cartone, se non è la medesima che

[1] Pel confronto si faccia uso della riproduzione che di questo disegno dà il Rosenberg (fig. 103).

[2] Anche il Möller (*op. cit.*) crede che il disegno degli Uffizi rappresenti monna Lisa. Però non lo attribuisce a Leonardo e neppure pensa che sia una copia da un suo originale, ma lo assegna a uno scolaro, probabilmente il Salai, che lo avrebbe preso dal vero nello studio stesso del maestro. Si può tuttavia

porta la Gioconda, è però della stessa foggia, coll'ampia scollatura tonda e le maniche rigonfie sotto alle spalle. E l'una e l'altra signora sono prive di gioielli, e questa modestia dell'abito e assenza d'ornamenti, unite alla mancanza di sopracciglia e di capelli intorno alla fronte, rendono assai probabile che si tratti in tutti e due i casi di semplici cittadine di Firenze. [1]

Due sole differenze corrono fra le nostre dame. Anzitutto del sorriso che illumina i tratti della Gioconda nell'altra v'è appena un lieve sospetto, tanto lieve che può anche passare inosservato. [2] In secondo luogo la mano destra del

obbiettare che monna Lisa non era una modella di professione da offrirsi in istudio ad altri mentre posava per Leonardo. In ogni modo, abbia o non abbia il Möller ragione, poichè il disegno rappresenta monna Lisa, conserva per noi tutto il suo valore iconografico, e il confronto che ne abbiam fatto col cartone e col dipinto del Louvre è ugualmente giustificato.

[1] I ritratti femminili eseguiti a Firenze nella seconda metà del secolo XV e al principio del XVI, mostrano spesso questa semplicità d'abbigliamento e mancanza di gioielli; basti citare per tutti la Ginevra Benci dello stesso Leonardo. Vedi anche la fig. 38.

[2] Che sulle sembianze della dama del cartone erri un tenue sorriso lo intuì, sebbene confusamente, il Berenson, quando scrisse che essa guarda davanti a sè tranquillamente with little or none of the enigmatical, unfathomable expression of the Mona Lisa (*The drawings of florentine painters*, I, p. 159); lo avvertirono in modo esplicito il Rosenberg (*op. cit.*, p. 83) ed il Sirén (*Leonardo da Vinci*, London, 1916, p. 149).

disegno è più scarna che quella del dipinto. Ma sono diversità soltanto apparenti. Il maestro nel cartone s'è contentato di indicare le linee essenziali del volto e delle mani, riserbandosi di rendere nel dipinto con mezzi puramente pittorici, cioè mediante il chiaroscuro e le gradazioni di colore, i particolari più delicati e minuti, quali la leggera contrazione dei lineamenti dovuta al sorriso ed il tondeggiare dei muscoli delle dita e della mano.

Questo per la somiglianza fisica. Quanto all'espressione morale, il cartone e il dipinto ci mettono sotto gli occhi due giovani signore parimenti belle, dolci e serene nell'aspetto, dignitose nel portamento.

Giunti a questo punto mi pare di poter legittimamente concludere che tanto il dipinto quanto il cartone oggi ammirati al Louvre rappresentano la medesima dama col capo acconciato in due modi diversi e disposto là quasi di fronte, qua di profilo. Del ritratto della Gioconda il cartone ci conserva il primo pensiero, il dipinto ci offre la concezione definitiva.

★

Ed ecco come io immagino si siano svolti a un di presso i fatti che condussero Leonardo a creare il più mirabile forse fra i ritratti dell'età moderna.

Leonardo avrà conosciuto monna Lisa, moglie a Francesco del Giocondo, quando tornò a Firenze dopo la caduta di Ludovico il Moro. In quel tempo aveva ripreso gli antichi studi sul sorriso nei fanciulli e nelle donne allo scopo di valersene pel cartone della Sant'Anna. Or dove poteva egli trovare più fertile campo alle proprie osservazioni che sul volto di questa donna bellissima che sorrideva così dolcemente? Spinto dal desiderio di averla a modello, avrà pregato egli stesso la dama che posasse per lui, ed ella, orgogliosa di esser distinta da tanto artista, avrà consentito di buon grado. Un primo frutto di quelle sedute lo si ha nel cartone di Londra, dove il volto della Madonna, come bene ha avvertito il Möller, riproduce le sembianze di monna Lisa (fig. 40). Del resto l'immagine di lei aveva così profondamente colpito il maestro, essa corrispondeva

così pienamente al suo ideale di bellezza, che tutte le figure femminili che gli uscirono dal pennello nell'ultimo periodo della sua attività artistica — la stessa Sant'Anna, la Leda, perfino il San Giovanni — ne serbano più o meno visibile ricordo. Compiuta la Sant'Anna, Leonardo si accinse ad eseguire il vero e proprio ritratto di monna Lisa, forse a premio della docile condiscendenza della donna, forse piuttosto per soddisfare ancora una volta le profonde esigenze non per anco saziate dell'arte sua.

Non pressato dal tempo e dalle sollecitazioni di un cliente importuno, Leonardo potè attendere al ritratto di monna Lisa con tutto l'agio, spiegarvi tutta la infinita diligenza di cui era capace, approfondire e risolvere a suo senno tutti i problemi tecnici ed artistici che gli si venivano via via presentando. In questo modo si capisce ch'egli, come dice il Vasari, penasse quattro anni ad eseguirlo; ma alla fine gli venne fatto un capolavoro di tal perfezione formale da superare per questo rispetto quant'egli stesso aveva dipinto per l'innanzi e dipinse più tardi.

Nel cartone Leonardo immaginò monna Lisa vestita d'un abito vergato, seduta su una seggiola a bracciuoli, col busto alquanto rivolto verso lo spettatore, l'avambraccio e la mano

Fig. 37. - A. Solari, Dama milanese in foggia francese.
(Milano, Castello Sforzesco).

sinistra distesi sul bracciuolo della seggiola, la mano destra posata sul polso sinistro.[1] La faccia volle che si vedesse di profilo, probabilmente in grazia della linea elegante che in tal posizione presentava la rigogliosa capigliatura a zazzera, cui la lenza bellamente interrompeva con una nota di diverso colore. Naturalmente la donna era rappresentata nel momento suo più felice, in atto di sorridere, quando l'arco delle labbra veniva a delinearsi con più squisita finezza, le fossette sulle guancie e agli angoli della bocca si accentuavano leggiadramente, gli occhi sfavillanti d'arguzia parevano animarsi di una punta di garbata ironia, tutto il volto acquistava un incanto indicibile.

Il disegno era ormai compiuto, era anzi già sforato per il trasporto sulla tavola, eppure Leonardo non ne era interamente soddisfatto. Notava ora certi difetti che prima gli erano sfuggiti. L'attitudine un po' artificiosa e forzata della dama lasciava troppo scorgere che essa

[1] Poichè il cartone è più corto della tavola dipinta, in esso il bracciuolo della seggiola non avrebbe dovuto vedersi; ma l'artista, cui premeva di segnarne l'esatta estensione per dare la voluta naturalezza alla posa dell'avambraccio sinistro, lo indicò ugualmente spostandolo in su: la sua presenza è rivelata dalla linea punteggiata che taglia orizzontalmente l'avambraccio stesso.

aveva posato allo scopo di farsi ritrarre, e le braccia, troppo strette al corpo, non lasciavano il busto abbastanza libero, sicchè questo appariva più pesante che in realtà non fosse. Egli stava pensando al modo di rimediare a questi inconvenienti, quando un giorno monna Lisa, colpita da un lutto domestico, gli si presentò vestita a bruno, coi capelli liberati dalla costrizione della zazzera e disciolti per le spalle sotto la protezione di un fitto velo nero.[1] Mai monna Lisa era apparsa a Leonardo così bella, mai le sue carni così morbide e bianche, il lampo dei

[1] Il primo a comprendere che la Gioconda è vestita a lutto fu Sal. Reinach (*La tristesse de Mona Lisa*, in *Bulletin des Musées de France*, 1909, n. 2). Forse l'osservazione non era stata fatta prima per l'erronea credenza che in passato il solo colore ammesso pel lutto fosse il nero, come avviene oggidì. Nel medioevo e nel rinascimento invece, così a Firenze come altrove in Italia, il nero era riserbato ai lutti più gravi, e anche allora solo agli adulti. Negli altri casi bastava che il panno fosse di *color cupo*. Rilevo da documenti scritti che a Firenze s'accettavano per buone stoffe di color perso, sanguigno, garofanato, mischiato; e tutto fa credere che tra le ammesse ve ne fossero anche di tinta verde oscura come quelle usate dalla Gioconda. Si noti infatti il passo del Petrarca:

Verdi panni, sanguigni, oscuri e persi Non vestì donna unquanco . Poichè qui si accenna a tre colori indubbiamente funebri, è naturale supporre che lo fosse anche il quarto, il verde, che tien loro compagnia. In realtà ciò che costituiva il carattere essenziale dell'abito da lutto erano i veli neri, e di questi la nostra gentildonna è abbondantemente provvista.

suoi occhi così affascinante come ora che li vedeva risplendere tra il nero delle gramaglie. Quel giorno egli decise di rifare da capo il lavoro, ritraendo monna Lisa nella nuova acconciatura e modificando tutta la composizione.

Abbandonato il cartone che oggi conservasi al Louvre, si diede a prepararne un secondo del quale non resta più traccia, che gli servì per l'esecuzione del ritratto dipinto. Nel nuovo disegno cominciò dal collocare la seggiola in senso contrario a quello di prima e venne così a mutare anche la posizione della donna pur lasciando quasi invariata quella delle mani. Poichè, soppressa la zazzera, la posa di profilo non aveva più ragion d'essere, si determinò, dopo qualche esitazione di cui il disegno degli Uffizi ci serba il ricordo, a rappresentare il volto quasi di fronte, gli occhi fissi in quelli del riguardante come se la bella dama stesse piacevolmente conversando con lui. Allora tutto andò a posto: l'atteggiamento delle braccia divenne più agiato, il busto, libero dalla loro pressione, apparve di forme più eleganti e più snelle, e la posa di tutta la persona acquistò in spontaneità e naturalezza, ch'è fra i pregi principali del ritratto. Una piccola modificazione portata all'abbigliamento funebre fu sufficiente

a scemare il carattere di tristezza che gli è proprio e che sarebbe stato altrimenti in troppo forte contrasto col sorriso della donna: bastò che qualche ciocca inanellata sciogliendosi dalle altre scendesse mollemente a sfiorare il candido petto perchè il fine fosse pienamente raggiunto.

Se la posizione di profilo fosse stata mantenuta, noi non sappiamo qual fondo Leonardo avrebbe dato alla sua figura; forse un fondo monocromo come quelli su cui si disegnano la Dama dalla reticella di perle e la *Belle Ferronière*. Certamente non avrebbe adottato l'attuale, sulle cui linee mosse e frastagliate il profilo del volto non avrebbe avuto sufficiente rilievo. Mutata l'acconciatura del capo, gli parve che venisse a ripetersi il caso della Sant'Anna e che il nero dei veli dovesse spiccare mirabilmente sul medesimo sfondo di paese rupestre, chiaro e diafano, di cui già s'era valso per questo quadro. Fors'anche colse l'occasione che gli si porgeva di ristudiare e di migliorare quel suo paesaggio meraviglioso, reale e fantastico ad un tempo: reale, perchè egli stesso nelle sue gite alpine aveva infinite volte avuto modo di vagheggiare dall'alto lo spettacolo delle innumerevoli vette minori e delle sottostanti valli percorse da tortuosi e rapidi fiumi; fan-

tastico perchè quei picchi e quelle rupi dall'apparenza dolomitica egli non li riproduceva dal vero, ma li traeva dal fondo della sua immaginazione, valendosi tutt'al più di studi fatti nell'età giovanile. [1] Tutti questi elementi veri ed immaginari egli compose poi in un'unica vasta scena panoramica che, velata di nebbie attenuanti i contorni delle cose, rischiarata da una luce *sui generis*, si direbbe appartenere ad un altro pianeta. Fra gli artisti viventi allora a Firenze il solo Leonardo poteva creare un simile paesaggio, il quale va considerato come una delle sue creazioni più caratteristiche e più personali. I pittori fiorentini del tempo che pur tanto presero da lui, lo stesso Raffaello che s'ispirò così da vicino alla Gioconda per il ritratto della Maddalena Doni, si guardarono bene dall'imitare questo fondo di paese. Perfino

[1] Non solo monti dall'aspetto dolomitico fiancheggiano il fiume che scorre nella Vergine delle roccie, ma un'altura dello stesso tipo compare già nello sfondo dell'Annunciazione degli Uffizi. Leonardo dunque conosceva quella specie di montagne fin da giovine, fin da quando lavorava a Firenze d'accanto al Verrocchio. Poichè in Toscana le dolomie non esistono ed egli non può averne presa conoscenza diretta prima del 1500, quando andò in Carnia al servizio della repubblica di Venezia, la cosa si spiega solo pensando che fin d'allora gli sian giunti alle mani disegni altrui rappresentanti rupi e montagne aventi quel carattere.

i seguaci milanesi del maestro lo lasciarono da parte e preferirono prendere a modello quello assai più semplice della Vergine delle roccie.

Questa, a mio credere, è l'origine del dipinto che va sotto il nome della Gioconda,[1] quale risulta per un verso dallo studio attento dell'opera stessa, per un altro verso dal raffronto delle due versioni che successivamente ne diede l'autore. Può darsi che in qualche circostanza secondaria lo svolgersi dei fatti non sia stato proprio così come io l'ho immaginato ed esposto, ma nell'essenziale le cose non possono esser andate molto diversamente. Non pochi tra gli ammiratori della Gioconda, colpiti da quel sorriso di cui non sanno scoprire la causa, da quell'acconciatura insolita che suppongono dovuta al capriccio dell'artista o della dama, da

[1] Nessuno aveva mai dubitato che il quadro del Louvre rappresentasse la moglie di Francesco del Giocondo. Recentemente però il Coppier (*La Joconde est-elle le portrait de Mona Lisa?* in *Les Arts*, Paris, gennaio 1914) ha messo innanzi la strana ipotesi che si tratti invece di un'amica di Giuliano de' Medici, ritratta da Leonardo a Roma nel 1513. Noi moveremo alla tesi del Coppier questa semplice obbiezione. È noto che la Maddalena Doni dipinta da Raffaello nel 1505 è imitata dal quadro di Leonardo oggi al Louvre; poichè dunque questo quadro nel 1505 esisteva già, non può riprodurre i tratti dell'amica di Giuliano.

Fig. 38. - R. Ghirlandaio, Dama fiorentina in foggia francese. (Firenze, Pitti).

quel fondo di paese davvero straordinario e remoto dall'umana esperienza, sogliono abbandonarsi ad ogni sorta di fantasie circa la genesi del dipinto. Al sorriso della donna sono stati attribuiti non so quali significati trascendentali e reconditi; si è favoleggiato d'ipotetici amori fra monna Lisa e Leonardo, di un'aspirazione di Leonardo a rappresentare non tanto la persona di monna Lisa, quanto l'ideale ch'egli s'era fatto della donna in generale, dell'*eterno femminino.* [1] Orbene, nulla di attendibile in tutto ciò: la verità è assai più semplice e, perchè tale, più bella. Nel ritrarre le sembianze di monna Lisa Leonardo ad altro non pensò che a metter nella migliore evidenza possibile i numerosi doni di cui le era stata prodiga natura. La ritrasse in quell'abbigliamento perchè la donna, colpita da lutto recente, così si presentava ai suoi sguardi; scelse quella posa perchè forse le era consueta, ed era in ogni modo tale da farne valere la matronale bellezza, la sciolta eleganza della persona, il contegno semplice ed eletto; la immaginò in atto di sorridere, perchè tale atto non solo accresceva a mille

[1] Vedi alcuni dei più strani giudizi emessi sulla Gioconda nel citato articolo di Sal. Reinach, *La tristesse de Mona Lisa.*

doppi le sue attrattive, ma meglio che qualunque altro ne rivelava le doti dell'indole buona, amicamente festevole ed arguta. Il ritratto della Gioconda insomma altro non è che la risultante degli sforzi dell'artista per far cosa adeguata all'eccellenza del modello. Nessun enigma psicologico, nessun mistero nasconde il sorriso della bellissima donna, a meno che si voglia chiamare enigmatica e misteriosa l'arte incomparabile del maestro, che sfugge e forse sfuggirà sempre ad ogni tentativo di analisi e di comprensione completa.

VII. — I RITRATTI VINCIANI.

In mancanza di documenti scritti o di altri riferimenti di fatto sarebbe sommamente desiderabile che l'autenticità dei ritratti vinciani potesse rilevarsi con relativa sicurezza da caratteri stilistici e pittorici, come avviene per quelli di tanti altri artisti. Disgraziatamente la cosa si presenta tutt'altro che facile a causa delle non buone condizioni in cui parecchi di essi oggi si trovano, oscurati come sono da vecchie vernici, guasti da ripetute lavature e da improvvidi restauri, in parte anche ridipinti. Si aggiunga l'ignoranza in cui siamo, anche per lo scarso numero delle opere di Leonardo giunte fino a noi, circa i metodi di pittura usati dal maestro nei vari tempi, e la difficoltà di distinguere se e quanta parte ebbero ne' suoi lavori i discepoli, che quei metodi cercarono di assimilarsi.

Per tutti questi motivi io sono d'avviso che, nelle condizioni attuali degli studi, chi voglia discernere i ritratti autentici di Leonardo da quelli dei suoi seguaci debba più che altro affidarsi al criterio della qualità, dacchè per fortuna essi hanno pregi così peculiari e d'ordine tanto elevato che non è possibile confonderli con le opere altrui. Codesti pregi, oltrechè nell'eccellenza del disegno e del modellato là dove è ancora concesso distinguere le forme genuine, si assommano specialmente nella geniale novità dell'invenzione, nella vita potente e nel sentimento profondo che animano le figure e traspaiono non solo dall'espressione del volto e delle mani, ma dall'atteggiamento di tutta la persona, infine, ove si tratti di dame, nella grazia ineffabile che spira dal loro portamento e dalle loro sembianze.

Nè per giungere a tali risultati Leonardo ricorreva ad altro mezzo che all'attenta osservazione del vero. Egli non si stancava di studiare il personaggio che doveva rappresentare finchè non ne avesse ben compreso attraverso l'espressione esterna l'intimo carattere. In tal modo del suo modello giungeva a ritrarre non solo il corpo ma anche lo spirito, e il lavoro gli riusciva un portento di naturalezza e di

Fig. 39. - A. Del Sarto, Dame fiorentine in foggia francese.
(Firenze, SS. Annunziata).

vita. Che così Leonardo intendesse la rappresentazione della figura umana, si desume del resto dalle sue stesse parole, avendo egli lasciato scritto: « Quella figura è più laudabile che nell'atto meglio esprime la passione del suo animo »; « farai le figure in tale atto il quale sia sufficiente a dimostrare quel che la figura ha nell'animo; altrimenti la tua arte non fia laudabile »; « la pittura over le figure dipinte debbono esser fatte in modo tale che li riguardatori d'esse possino con facilità conosciere mediante le loro attitudini il concetto dell'anima loro ».

Vediamo ora come Leonardo abbia messo in pratica tali precetti nei suoi ritratti a cominciare dal primo che giunse fino a noi. Nella Ginevra Benci il palpito della vita, pure intenso, è come velato sotto un'apparente maschera d'impassibilità: manifestazione d'arte complessa e profonda alla quale difficilmente sarebbero bastate le forze di qualsiasi altro artista fiorentino del tempo. A Milano vediamo il Vinci piegarsi talvolta nel ritratto ai gusti del nuovo ambiente ed accogliere per la Dama dalla reticella di perle e per il Musicista le formule dell'arte locale unitamente a quelle di Antonello. Ma questo adattamento è soltanto esteriore, è meramente

formale: nell'intimo l'artista rimane sempre fedele al proprio modo di sentire, sicchè la Dama dalla reticella di perle, attraverso le forme lombarde, manifesta uno spirito non meno leonardesco che la stessa Gioconda. Se dal volto sorridente della fiorentina emana il fascino della donna trionfante nella pienezza delle sue attrattive, sulle labbra fresche come una rosa in boccio della milanese par di sentirne alitare l'anima tenera e sensibile. Quanto al Musicista, dal suo nobile aspetto, dagli occhi suoi sfavillanti traspare la luce dell'intelligenza, il fuoco dell'arte. Se in questi ritratti Leonardo saggiò le forme antonelliane e lombarde, si attenne invece al proprio stile personale nella Dama dall'ermellino, così esuberante di vita, così giovenilmente agile e serpentina. Più alto ancora il suo genio si levò nella *Belle Ferronière* e nella Gioconda, quando gli riuscì di sorprendere con una felicità che sa di prodigio due tra i più misteriosi segreti del fascino femminile: la malìa dello sguardo, l'incanto del sorriso. Nella Gioconda specialmente Leonardo fece opera quasi perfetta, sicchè potè sembrare a taluno che più che l'effigie di una donna determinata fissasse sulla tela quella della donna per eccellenza, della donna tipo. Intensità di vita, profondità

e delicatezza di sentimento, espressione efficace dell'indole individuale, tutte queste qualità portate a un altissimo grado, sono dunque i caratteri che, anche astrazion fatta dai pregi superiori dell'esecuzione, distinguono nettamente i ritratti di Leonardo da quelli relativamente mediocri delle scuole contemporanee di Milano e di Firenze. Per trovare nell'arte italiana un ritratto che possa reggere al loro confronto bisognerà attendere che Giulio II e Leone X posino per Raffaello.

Fissate così le nostre idee su questo punto di capitale importanza, possiamo affrontare la spinosa questione dell'intervento degli allievi nei ritratti del maestro. Che Leonardo si servisse di aiuti per dar compimento ai suoi dipinti non v'è dubbio alcuno. Poichè gli angeli che fiancheggiano la Vergine delle roccie di Londra non son fatti da lui, si può ritenere come certa la collaborazione di Evangelista e di Ambrogio Preda all'esecuzione pittorica di quell'ancona. Più tardi nello studio e sotto la direzione di Leonardo lavorarono il Boltraffio, il Salai ed altri, sicchè, specialmente avuto riguardo alle molteplici occupazioni alle quali il maestro si dedicava e che poco agio dovevano lasciargli pel lavoro del pennello, è naturale pensare che questi allievi

abbiano posto mano nelle opere di lui, e quindi anche nei ritratti. Ma da questo a sostenere, come fanno taluni, che, tranne la Gioconda, non esistano ritratti genuini del maestro, e che quelli che o per tradizione o per eccellenza d'arte si presumono tali appartengano in tutto o in gran parte agli aiuti, corre gran tratto.

Coloro che il Beltrami chiamò con espressione felice i *disfattisti* di Leonardo fondano il loro scetticismo circa i ritratti che gli vengono attribuiti da un lato sulla testimonianza della nota lettera che nell'aprile del 1501 il padre Pietro da Nuvolaria indirizzò da Firenze ad Isabella d'Este, dall'altro lato sull'esame analitico dello stile e dell'esecuzione pittorica. Scrisse il padre da Nuvolaria: « La vita di Leonardo è varia e indeterminata forte sì che pare vivere a giornata. Altro non ha facto (*oltre al cartone della Sant'Anna*) se non dui suoi garzoni fano retrati, et lui alle volte in alcuno mette mano: dà opera forte ad la geometria, impacientissimo al pennello ». Da queste parole, alle quali si attribuì per avventura una portata maggiore che in realtà non abbiano, si volle dedurre che tale fosse il metodo ordinariamente seguìto da Leonardo nell'eseguire i ritratti che vanno sotto il suo nome. Ora durante il suo secondo soggiorno a

Fig. 40. - LEONARDO, Testa della Vergine nel *cartone della Sant'Anna*. (Londra, Royal Academy).

Firenze egli non fece, che si sappia, altra effige che quella della Gioconda in cui ogni intervento estraneo è certamente da escludere, e non v'è quindi nessuna ragione per credere che i lavori del genere allora eseguiti dal Salai e dal compagno nello studio di Leonardo e ritoccati da lui, siano mai passati per quello che non erano, cioè per lavori del maestro anzichè dei discepoli. Una lettera che Luigi Ciocca scrisse da Firenze il 22 gennaio 1505 alla marchesa di Mantova, ci informa che allora il Salai era « zovane per la sua età assai valente », al punto che non si peritava di sollecitare da parte di lei, così competente in fatto d'arte, l'ordinazione di un quadro. Ciò posto nessuna meraviglia che il Salai attendesse per proprio conto ad eseguire qualche ritratto sotto la guida dell'indulgente maestro. La notizia data dal Nuvolaria non offre dunque nessun solido appiglio per ritenere che i ritratti che passano per essere di Leonardo siano invece prevalentemente dovuti ai suoi scolari.

Nè l'esame dello stile e dell'esecuzione riesce più favorevole alla tesi di coloro che tendono a ridurre di troppo l'attività di Leonardo in questo campo. Quanto allo stile lo abbiamo veduto: quando si tenga presente che il Vinci ha

eseguito i Duchi di Milano alle Grazie subito dopo il Cenacolo, non è più possibile negare che un ritratto sia suo sul solo fondamento delle ragioni stilistiche. Faccio poi le più ampie riserve circa la possibilità di riconoscere, come vogliono alcuni, la mano del Preda o del Boltraffio anzichè quella di Leonardo dalle tonalità di colore, dalla pennellata più o meno larga e da altri siffatti particolari di esecuzione. Pur ammettendo come probabile che il maestro si sia giovato del loro aiuto in qualcuno dei suoi ritratti, penso che in tali occasioni i discepoli avranno posto ogni cura per accostarsi il più che fosse possibile al fare di lui, sforzandosi anche all'occorrenza di comprimere le proprie tendenze personali, sicchè a noi riesce ben difficile distinguere con sicurezza quali sono le parti dove hanno prestato l'opera loro. Ciò è tanto vero che quando i critici dell'altro campo tentano di procedere a distinzioni di tal genere, non vanno punto d'accordo, gli uni attribuendo al Boltraffio ciò che altri ritiene del Preda e viceversa. [1] La faccenda si complica ancora quando si rifletta che oltre al Preda e al Boltraffio può aver posto mano a quei lavori anche il

[1] Questo avviene particolarmente per la Dama dall'ermellino.

Salai. Poichè ignoriamo come egli dipingesse, i critici sogliono non occuparsi della sua collaborazione; ma ciò non toglie che essa nei ritratti di Leonardo sia altrettanto possibile che quella dei compagni. Quanto a me sono d'opinione che l'intervento degli scolari non ha avuto luogo che in punti di secondaria importanza, come negli abiti e nei fondi, sicchè non v'è ragione di farne gran caso, e tanto meno poi di assegnar loro per motivi di questo genere un ritratto che il valore intrinseco e i caratteri essenziali rivelano invece come opera del maestro.

Ho notato di sopra come lo stile più o meno arcaico o moderno, quattrocentesco o cinquecentesco, non costituisca per se solo argomento sufficiente a distinguere se un ritratto sia o non sia di Leonardo. Analogamente, dato il carattere complesso e specialissimo dell'arte di questo pittore, lo stile poco giova a stabilire l'epoca anche approssimativa a cui appartengono i vari ritratti vinciani, quelli almeno eseguiti a Milano. In effetto chi, dietro le nostre indagini, li distribuisse in ordine cronologico, otterrebbe un risultato affatto indipendente da qualsiasi idea di progressione stilistica. Ecco quale sarebbe quest'ordine: 1.° Ginevra Benci (circa il 1479). 2.° Il Musicista (tra il 1482 e il 1493; se

rappresentasse Franchino Gaffurio spetterebbe al principio di questo periodo). 3.° Anna Sforza (del 1493). 4.° La Dama dall'ermellino (tra il 1489 e il 1495). 5.° La *Belle Ferronière* (ultimo decennio del sec. XV; se rappresentasse Lucrezia Crivelli sarebbe del 1497). 6.° I Duchi di Milano (tra il 1495 e il 1499). 7.° La Gioconda (primi anni del sec. XVI).

Prima di prender commiato dal lettore debbo accennare a un'ultima questione. Dal Morelli in poi si è venuta diffondendo rispetto all'opera artistica di Leonardo uno spirito di scetticismo che induce molti critici egregi a contestargli una quantità di lavori che pure son suoi. Un tale scetticismo deriva le sue origini dall'eccellenza stessa dei massimi capolavori del maestro: l'Adorazione dei magi, la Vergine delle roccie di Parigi, il Cenacolo, la Gioconda. Quanto più intensa è l'ammirazione che quei critici sentono per essi, tanto più grande è la loro ripugnanza a riconoscere la mano di Leonardo in dipinti di pregio relativamente minore. Per ciò che riguarda i ritratti, è la Gioconda che getta nell'ombra i compagni, che li offusca colla sua luce solare. Quando uno dei critici in discorso prende ad esaminare uno qualunque degli altri ritratti attribuiti a Leonardo, ecco presentarglisi al pen-

siero, quasi senza ch'egli lo voglia, l'immagine prodigiosa di monna Lisa, ed ecco al formidabile confronto ogni altra bellezza impallidire, per quanto grande essa sia.[1] Senonchè il confronto è fuor di luogo,[2] perchè anche ad un Leonardo non fu concesso che una sola volta in vita di tenere a modello una creatura così straordinaria e di lavorare in condizioni di tempo e di spirito così favorevoli come quand'ebbe a ritrarre monna Lisa. Ma, ove rimosso l'assillante ricordo di quel miracolo dell'arte, si considerino gli altri ritratti per se stessi e con la mente sgombra da preconcetti, ne appariranno palesi le pur grandi bellezze e sarà chiaro ad ognuno come anch'essi rechino indelebile l'impronta del sommo maestro.

---

[1] Caratteristica è a questo proposito l'uscita del Seidlitz, il quale, dopo aver fatto notare che la Ginevra Benci ha i tratti poco animati e come stanchi, che essa manca di vita interiore e di brio, conclude col dire che in ogni caso in questo dipinto non è possibile riconoscere un precursore di monna Lisa » (*op. cit.* I, p. 54).

[2] Intendo dire il confronto rispetto al valore estetico.

ELENCO DELLE ILLUSTRAZIONI.

Pag.

1. LEONARDO, La *Dama dal Ginepro (Ginevra Benci).* (Vienna, Galleria Lichtenstein) 2
2. La *tavola Pucci,* (Dalla *Zeitschrift f. bild. Kunst*) . . 5
3. LORENZO DI CREDI, Ritratto di dama. (Forlì, Museo) . 9
4. VERROCCHIO, Il *Battesimo di Cristo.* (Firenze, Galleria dell'Accademia). 13
5. VERROCCHIO, Busto di dama. (Firenze, Museo del Bargello). 19
6. Serto di fronde dipinto a tergo della *tavola Pucci.* (Dal *Thiis*) 21
7. LEONARDO, Studio di mani (Biblioteca di Windsor) . . 23
8. LEONARDO, *Lodovico Sforza* col figlio *Massimiliano* e il *paggetto moro.* (Milano, Refettorio delle Grazie). 30
9. LEONARDO, *Beatrice d'Este* col figlio *Francesco.* (Milano, Refettorio delle Grazie) . . . . . , . . . 31
10. LEONARDO, La testa di *Lodovico Sforza.* Particolare della pittura murale nel Refettorio delle Grazie . 35
11. LEONARDO, Il *paggetto moro.* Particolare della pittura murale nel Refettorio delle Grazie 37
12. La *pala sforzesca.* (Milano, Brera) 41
13. Disegno per la testa di *Massimiliano Sforza* nella *pala sforzesca* 45
14. *Galeazzo Maria, Bona* e *Gian Galeazzo Sforza* ai piedi della Vergine. Affresco di antica scuola lombarda. (Milano, Brera) 49
15. LEONARDO, La *Dama dalla reticella di perle (Anna Sforza).* (Milano, Ambrosiana) 57
16. B. LUINI, *Bona di Savoia.* (Milano, Castello Sforzesco). 63
17. *Damigella Trivulzio.* (Dal *De claris selectisque mulieribus* di Fra Filippo da Bergamo) 71
18. Scuola lombarda della fine del secolo XV, Ritratto di dama. (Milano, Ambrosiana) 73
19. Giovinetta in orazione. Miniatura (ingrandita) nel Messale di Anna Sforza (Modena, Biblioteca Estense). 80

Pag.

20. Scuola Lombarda, Ritratto di dama. (Cracovia, Raccolta Czartoryski) 81
21. Scuola Lombarda, Ritratto di dama. (Londra, Raccolta Salting). (Dal *Malaguzzi Valeri*) 87
22. Leonardo, Il *Musicista*. (Milano, Ambrosiana) . . . 95
23. Leonardo, Studio pel *Musicista*. (Parigi, Louvre) . . 99
24. Leonardo, La *Dama dall'ermellino*. (Cracovia, Raccolta Czartoryski) 108
25. A. Solari, L'*Apostolo Filippo*. Particolare della copia del *Cenacolo* 109
26. A. Preda, *Sacra Conversazione*. (Venezia, Galleria del Seminario) 113
27. Boltraffio, Fanciulla recante un vassoio di frutti. (Nuova York, Metropolitan Museum) 117
28. Leonardo, La *Belle Ferronière*. (Parigi, Louvre) . . 121
29. *Eleonora di Portogallo* e le sue dame in foggia spagnuola. (Da un affresco del Pinturicchio nella Sagrestia del Duomo di Siena) 125
30. Gian Cristoforo Romano, Busto di *Beatrice d'Este* in foggia spagnuola. (Parigi, Louvre) 132
31. Lo stesso visto da tergo 133
32. Dama e damigelle milanesi in foggia spagnuola. Miniatura nel libro del *Jesus*. (Milano, Biblioteca Trivulziana). (Dal *Malaguzzi Valeri*) 139
33. Leonardo, Il *cartone del Louvre* 148
34. Leonardo, La *Gioconda*. (Parigi, Louvre) 149
35. Leonardo, Studio per la *Gioconda*. (Firenze, Uffizi) . 155
36. Boltraffio, Dama milanese in foggia francese. (Milano, Ambrosiana) 161
37. A. Solari, Dama milanese in foggia francese. (Milano, Castello Sforzesco) 169
38. R. Ghirlandaio, Dama fiorentina in foggia francese. (Firenze, Pitti). 177
39. A. Del Sarto, Dame fiorentine in foggia francese. (Firenze, SS. Annunziata) 183
40. Leonardo, Testa della *Vergine* nel *cartone della Sant'Anna*. (Londra, Royal Academy) 189

INDICE.

Pag.

Avvertenza VII

I. – La Dama dal Ginepro (Ginevra Benci). 3

II. – I Duchi di Milano 26

III. – La Dama dalla reticella di perle (Anna Sforza) 55

IV. – Il Musicista 94

V. – La Dama dall'ermellino e la « Belle Ferronière » 103

VI. – La Gioconda 145

VII. – I Ritratti vinciani 181

LIBRARY
APR
13
'80
UNIVERSITY OF TORONTO

MILANO - FRATELLI TREVES, EDITORI

PREZZO DEL PRESENTE VOLUME: Lire 27
Fuori Milano: Lire 30.